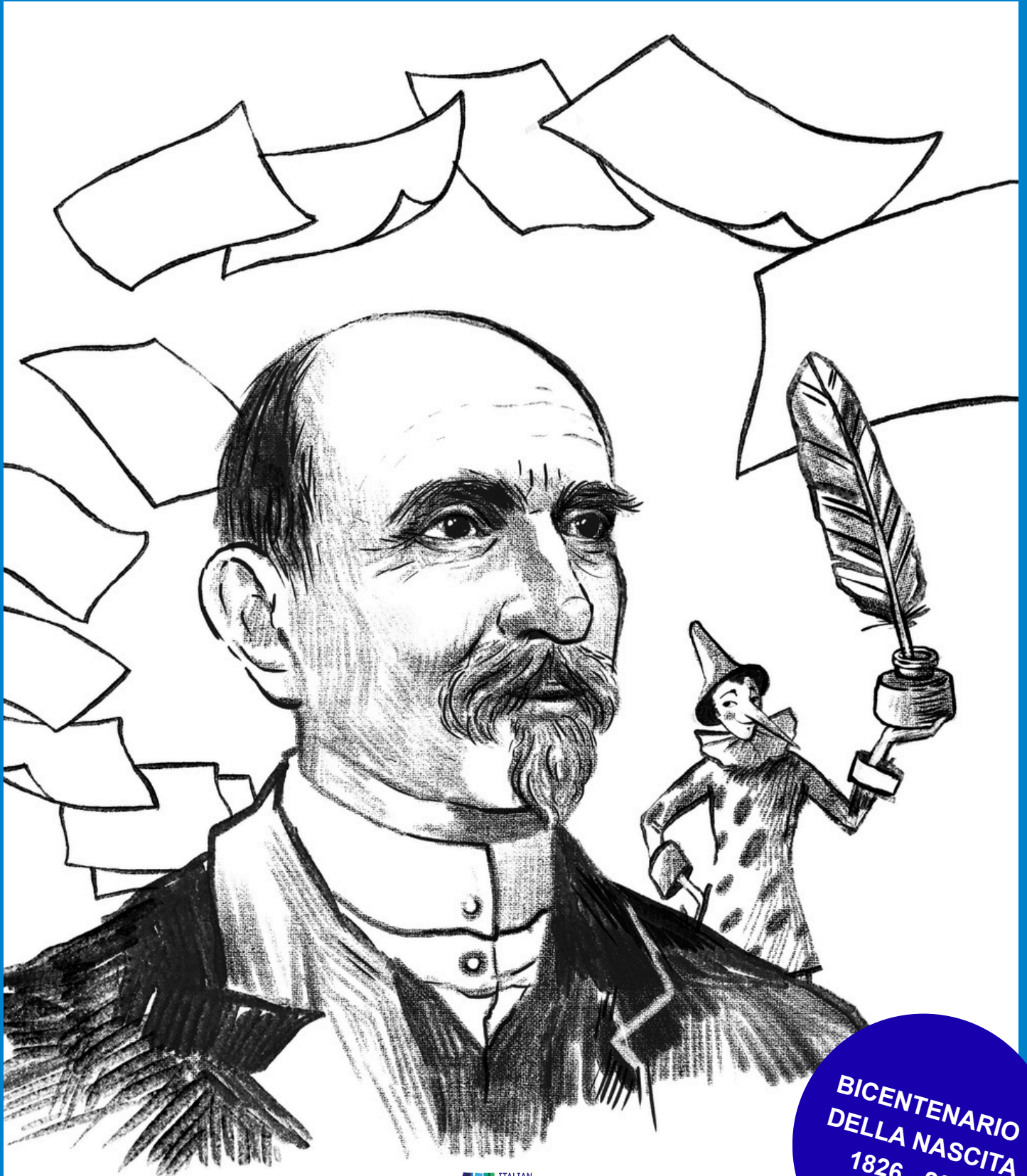


QUADERNO ICWA N. 5

**NON SOLO PINOCCHIO:
VITA, OPERE E PEDAGOGIA
DI CARLO COLLODI**



**BICENTENARIO
DELLA NASCITA
1826 - 2026**



QUADERNO ICWA N. 5

NEL BICENTENARIO DELLA NASCITA

**NON SOLO *PINOCCHIO*:
VITA, OPERE E PEDAGOGIA
DI CARLO COLLODI**

INDICE

Premessa

di Fulvia Degl'Innocenti e Roberto Morgese

Introduzione

di Ilaria Mattioni

La passione e l'invenzione. La vita e le professioni di Carlo Lorenzini

di **Eleonora Bellini**

Carlo Collodi giornalista: tra satira, cronaca e invenzione linguistica

di **Viviana Hutter**

La satira al tempo di Collodi e il caso dell'*Avvocatino*

di **Carla Colmegna**

Nell'officina traduttiva di Carlo Collodi: dai *Contes de fées* a *I racconti delle fate*

di **Cinzia Grimaldi**

Carlo Collodi e la costruzione dell'infanzia moderna

di **Emilio Nuozi**

Pinocchio come "seconda nascita": il rito di passaggio dall'infanzia all'età adulta

di **Lucia Cucciolotti**

Pinocchio: le ragioni di un successo, in tutte le lingue del mondo

di **Lidia Maggioli**

Il bestiario di Collodi

di **Gabriella Santini**

Pinocchio e i riti di passaggio: una lettura alla luce dell'antropologia culturale

di **Stella Nosella**

Pinocchio nel cinema e nell'animazione

di **Paola Dei**

Pinocchio a teatro

di **Sarah Pellizzari Rabolini**

Fratelli di legno. Il teatro per marionette nei secoli XVII - XIX nell'Italia centro-settentrionale

di **Marco Tomatis**

Pinocchio versus *Cuore*: due modelli di letteratura per ragazzi

di **Silvia Dal Cin**

Pinocchio come romanzo di formazione. Alcuni parallellismi con la scuola

di **Ludovico Jacopo Cipriani**

Gli illustratori interpretano *Pinocchio*

di **Ermanno Detti**

Nasi che crescono, Intelligenze che aumentano

di **Elena Paparelli**

Premessa

di *Fulvia degl'Innocenti* (ideatrice del progetto) e *Roberto Morgese* (Presidente Icwa)

Quando le scrittrici e gli scrittori incontrano giovani lettrici e lettori, una delle domande ricorrenti è: «A chi ti sei ispirato quando hai iniziato a scrivere?».

Se non una vera e propria ispirazione, sicuramente tutti noi abbiamo come riferimento culturale *Le avventure di Pinocchio* di Collodi. Un romanzo, perché di questo si tratta, non di una fiaba, che ha rivoluzionato il modo di intendere sia l'infanzia sia le storie a essa rivolte. In un certo senso, possiamo dirci un po' tutti "figli di Collodi".

E non è un caso che il primo libro collettivo nato in seno a Icwa siano state proprio le *Pinocchiate d'autore*, una raccolta di racconti brevi in cui socie e soci di Icwa rievocavano una monelleria, per usare un termine ottocentesco, della sua infanzia.

Non poteva mancare, quindi, un omaggio a Collodi nella forma dei **Quaderni** di Icwa, raccolte di saggi monografici dedicati ad autori o fenomeni culturali significativi in occasione di un anniversario.

Il bicentenario della nascita di Collodi ha significato per noi anche andare oltre la sua opera più conosciuta, quella che, ci teniamo a ribadire, ha reso la letteratura italiana tutta (non solo quella giovanile) conosciuta e diffusa in tutto il mondo, e Pinocchio stesso uno dei simboli del nostro Paese. Con tutti gli stereotipi che a volte questi simboli comportano, certo; tanto che nei banchetti di souvenir di ogni parte d'Italia non manca mai un Pinocchio di legno accanto a una brutta riproduzione del Colosseo e una gondola di plastica. Ma proprio per questo abbiamo voluto andare oltre gli stereotipi e il già noto, per indagare sulla figura di Carlo Lorenzini, detto Collodi, a 360 gradi, perché intorno alla nascita di un capolavoro ci sono sempre un uomo o una donna con la propria storia familiare, con i propri inciampi, studi, talenti, fragilità, malinconie, slanci ideali, impegno politico e sociale.

E Collodi era tanto altro: giornalista innanzitutto e poi traduttore, divulgatore, patriota. E prima e dopo Pinocchio ha dato vita ad altri personaggi che, come la marionetta dal naso lungo, cercavano il loro posto nel mondo al di là delle loro difficoltà, differenze e intemperanze. Bambini unici, non conformi ai tempi, un passo avanti agli altri e per questo spesso osteggiati e riportati nei recinti di quella che noi sappiamo ormai bene essere soltanto una parola vuota e costrittiva: la normalità.

Se, forse, dentro ogni scrittore o scrittrice si annida il sogno inconfessato di diventare un altro Collodi, sicuramente la sua lezione resta un faro per tutti noi.

Introduzione

di Ilaria Mattioni

A duecento anni di distanza dalla nascita di Carlo Collodi sembra doveroso, da parte dall'Associazione Italiana Scrittori per Ragazzi (ICWA), dedicargli un tributo. Del resto Lorenzini, più noto con lo pseudonimo topografico di Collodi, è l'autore italiano più imitato, citato, trasposto. Ed è, probabilmente, l'unico a cui si possa direttamente ascrivere la nascita di un vero e proprio sottogenere letterario, quello delle "pinocchiate". Queste opere – strisciando fra i vuoti lasciati dal *copyright* di fine Ottocento e inizio Novecento – utilizzavano il personaggio del burattino collodiano attribuendogli una pluralità di attitudini e professioni, inserendolo in contesti del tutto differenti da quello originario. Abbiamo, ad esempio, *Pinocchio in Africa* (Bemporad, 1904), *Pinocchio nella luna* (Bemporad, 1919), *Pinocchio tra i selvaggi* (Salani, 1930), *Pinocchio in vacanza* (Salani, 1933), *Le straordinarie avventure di Pinocchio poliziotto* (Carra, 1910), *Pinocchio reporter* (Società Editrice Milanese, 1926) e persino *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista* (Nerbini, 1923), in cui il burattino – con manganello e olio di ricino – si reca in una fabbrica di biscotti per sgominare delle pericolose marionette dipinte di rosso e intente a scioperare (1). D'altro canto anche Paolo Lorenzini, autore del romanzo *Sussi e Biribissi*, non faceva mistero di essere nipote di cotanto zio, firmando con lo pseudonimo di Collodi Nipote tutte le sue opere, comprese diverse "pinocchiate". Il successo di questo sottogenere letterario continua ancora oggi e non deve nemmeno sorprendere se, come scriveva Benedetto Croce, "il legno in cui è tagliato Pinocchio, è l'umanità" (2).

La fama conquistata dalla sua opera più celebre, *Storia di un burattino. Le avventure di Pinocchio*, rischia tuttavia di far dimenticare ciò che Collodi è stato prima e dopo la stesura di tale capolavoro. Questo *Quaderno* si propone, dunque, di restituire uno spaccato a tutto tondo della vita e delle molte attività di Collodi, ma anche di tutto ciò che ha ruotato e ruota intorno a Pinocchio. Così, Eleonora Bellini ricostruisce la vita di Lorenzini, dal ragazzo scanzonato che giocava a tamburello spogliandosi della tonaca da seminarista, all'uomo deluso dalla direzione politica italiana post-unitaria e che cerca nella scrittura per bambini nuovi spazi di libertà.

Il Lorenzini giornalista viene analizzato da Viviana Hutter, che ci restituisce la complessità della sua figura. Emerge, infatti, un Collodi pubblicitista che crede fermamente nell'eticità della stampa periodica e nel ruolo "politico" – nel senso più alto del termine – del giornalismo, anticipando alcune strategie narrative moderne quali la pratica dello "show, don't tell", con cui inchioda il lettore. Ruolo, quello di "vigilanza critica", che vede Lorenzini in prima linea durante il Risorgimento italiano, senza che ciò gli faccia mai abbandonare ironia e satira.

Proprio sull'estro satirico di Collodi e sull'amore per lo spirito caricaturale si incentra il saggio di Carla Colmegna, che prende in esame il racconto *L'Avvocato difensore dei ragazzi svogliati e senza amor proprio* (1857). Il protagonista, Masino, sembra in realtà anticipare non soltanto Pinocchio, ma anche tutta una serie di monelli letterari, a cominciare dal Giannino Stoppani di Vamba.

Il passaggio di Lorenzini verso il Collodi scrittore per ragazzi viene ben individuato e analizzato da Cinzia Grimaldi, il cui contributo mette in luce la traduzione dei *Contes de fées* di Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont attuata dall'autore toscano. L'opera collodiana del tradurre, tuttavia, travalica la semplice trasposizione linguistica per giungere alla creazione di qualcosa di parallelo – eppure diverso – dall'originale, non solo in virtù del pubblico cui *I racconti delle fate voltati in italiano* erano rivolti, ma a motivo di un ambiente culturale italiano dissomigliante da quello francese.

Sempre di traduzione scrive Lidia Maggioli, che riporta il *focus* su *Le avventure di Pinocchio*. Non si può infatti dimenticare di sottolineare che proprio la storia del burattino risulta essere il libro italiano più tradotto e conosciuto nel mondo. Il contributo approfondisce le difficoltà che comporta tradurre un testo, come quello collodiano, ricco di ironia, figure retoriche, usi e costumi legati alla tradizione toscana, restituendo al contempo l'universalità della storia di Pinocchio.

Emilio Nuozzi utilizza le opere "altre" di Collodi per indagare l'idea pedagogica collodiana, in bilico fra una costruzione culturale dell'infanzia in linea con il nascente stato unitario e la consapevolezza di una realtà fanciullesca distante dal modello astratto imposto da certa pedagogia. In quest'ottica, del resto, può essere considerata anche l'apparente uccisione del Grillo Parlante da parte di Pinocchio, intesa come atto di ribellione nei confronti della pedanteria pedagogica dell'epoca. Collodi attraverso i testi di *Giannettino*, dello "spin-off" *Minuzzolo* o di *Pipi, lo scimmiettino color di rosa*, mostra come educare non significhi semplicemente imporre un modello ideale di comportamento, ma far comprendere al bambino le regole che fondano la vita sociale.

Inevitabile un confronto con un altro autore rappresentativo della scrittura per ragazzi dell'Italia post-unitaria, Edmondo De Amicis. Silvia Dal Cin, autrice del saggio, mostra come – pur con modalità differenti – i due autori fossero parte di un comune progetto pedagogico di costruzione del "buon" cittadino, attraverso un sollecitato percorso di maturazione personale.

Al processo di crescita dei ragazzi si lega il contributo di Lucia Cucciolotti, che individua in Pinocchio una metafora dell'età evolutiva e – in particolare – del complesso rapporto che unisce figli e genitori, una relazione che, proprio come mostrato da Geppetto e dalla Fata dai capelli turchini, abbisogna di comprensione e rispetto dei tempi di ciascuno.

Ben si innesta sul precedente il saggio di Stella Nosella, con la sua lettura antropologica della principale opera collodiana. In questo caso la crescita e la trasformazione di Pinocchio sono legate al termine greco "krisis", indicando un momento di instabilità e svolta, di morte simbolica, di riti di passaggio che – soli – possono condurre a una forma diversa di esistenza, a una rinascita. Ed è proprio nella liminalità di Pinocchio che risiede, forse, la sua attualità.

Del resto *Le avventure di Pinocchio* possono, a buona ragione, essere considerate come un romanzo di formazione. È proprio su questo aspetto che focalizza la sua attenzione Ludovico Jacopo Cipriani che, proponendo un saggio sull'utilizzo didattico del burattino collodiano, attua una similitudine fra la figura del Grillo Parlante e il ruolo di insegnanti, formatori, educatori.

Punto di vista particolare è quello mostrato da Gabriella Santini che rilegge *Le avventure di Pinocchio* sulla scorta dei bestiari medievali, fioriti in Europa fra XIII e XIV secolo. Collodi arricchisce il nostro immaginario creando personaggi che uniscono figura animale, simbolismo antico, miti e leggende, basti pensare al Serpente dagli occhi di fuoco o all'enorme Pesce-cane che inghiotte prima Geppetto e poi lo stesso burattino.

Dalle immagini dei bestiari risulta logico il passaggio ad altre tipologie di linguaggi visuali e artistici, dalle forme più tradizionali a quelle più contemporanee e discusse. Approfondisce il teatro per marionette Marco Tomatis, con un'accurata ricostruzione della tradizione marionettistica dell'Italia centro-settentrionale fra Seicento e Ottocento. L'autore cerca, inoltre, di risolvere l'annosa questione: Pinocchio, burattino o marionetta? Ermanno Detti delinea un *excursus* storico in relazione ai più importanti illustratori che si sono confrontati con il capolavoro di Collodi, da Enrico Mazzanti a

Carlo Chiostri, i primi a cimentarsi nella creazione di un immaginario pinocchiesco, fino ad arrivare a Roberto Innocenti, passando attraverso Sergio Tofano, Emanuele Luzzati, Benito Jacovitti e Walt Disney.

Proprio da quest'ultimo prende le mosse Paola Dei per la sua analisi delle principali versioni cinematografiche e animate che vedono il burattino collodiano protagonista, spaziando dalle trasposizioni italiane a quelle internazionali, attraversando differenti stili di produzione che variano dallo sceneggiato televisivo all'anime.

Sarah Pellizzari Rabolini, invece, ricostruisce il successo de *Le avventure di Pinocchio* attraverso la prospettiva delle sue trasposizioni teatrali, che ne hanno amplificato la diffusione e consolidato la fortuna, dalle prime versioni in prosa fino alle più recenti forme del musical contemporaneo.

Il contributo di Elena Paparelli porta Pinocchio nell'epoca dell'intelligenza artificiale, ricorrendo simbolicamente a un confronto fra il burattino/automa e il personaggio trasformato in bambino, sulla scorta del volume *La pelle. Che cosa significa pensare nell'epoca dell'intelligenza artificiale* di Maurizio Ferraris.

Nel loro insieme, i saggi raccolti nel presente *Quaderno* – e in questa introduzione necessariamente delineati in brevità – restituiscono l'immagine di un Collodi che non si esaurisce nella figura del padre di *Pinocchio*, ma lo fanno emergere nella pluralità dei suoi interessi e delle sue attività: dal giornalismo al teatro, dalla scrittura pedagogica alla riflessione civile, delineando il profilo di un intellettuale poliedrico e profondamente inserito nel contesto culturale del suo tempo.

Note

(1) L. Curreri, *Pinocchio in camicia nera. Quattro pinocchiate fasciste*, Nerosubianco, Cuneo 2011.

(2) B. Croce, *Pinocchio*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 328.

La passione e l'invenzione. La vita e le professioni di Carlo Lorenzini *di Eleonora Bellini*

Ragazzino scanzonato ed effervescente, seminarista riflessivo ma senza vocazione, volontario durante la Prima guerra d'Indipendenza, giornalista e opinionista, traduttore, autore per il teatro, Cavaliere della Corona d'Italia come autore di libri scolastici e per l'infanzia: un vero intellettuale risorgimentale.

"Una volta, me lo rammento sempre, il posto d'*imperatore dei Romani*, toccò anche a me: ma fu una gloria passeggera. Dopo due ore appena di regno, per una delle mie solite birichinate, il maestro mi fece scendere dal seggio imperiale, e fui riconfinato in fondo alla panca. Eppure, sia detto per la verità, ebbi tanta forza da sopravvivere a quella sciagura, e in pochi minuti seppi darmene quasi pace. Si vede proprio che, fin da ragazzo, io non ero nato per fare l'imperatore. E ora indovinate un po', in tutta la scuola, chi fosse lo scolaro più svogliato, più irrequieto e più impertinente? Se non lo sapete, ve lo dirò io in un orecchio; ma fatemi il piacere di non starlo a ridere ai vostri babbi e alle vostre mamme. Lo scolaro più irrequieto e impertinente ero io. Non passava giorno che non si sentisse qualche voce gridare: «Signor maestro, che fa smettere Collodi?»

«Che cosa ti fa Collodi?»

«Mangia le ciliegie, e poi mi mette tutti i noccioli nelle tasche del vestito»" (1).

Così Collodi presenta se stesso bambino ai suoi giovanissimi lettori, con sorridente ironia e ammiccante solidarietà nei confronti delle fantasie e delle marachelle tipiche dell'età, identificandosi col suo personaggio più fortunato, limpido e non privo d'ingegno, Pinocchio, che da pochissimi anni aveva cominciato a camminare sulle sue gambe.

Carlo Lorenzini nasce a Firenze, in via Taddea 17, il 24 novembre 1826, da Angela Orzali, originaria di Collodi, frazione di Pescia in provincia di Pistoia, e da Domenico Lorenzini, di Cortona, cittadina di antiche origini dell'aretino. Entrambi i suoi genitori lavorano per i marchesi Ginori, la mamma come cameriera e sarta, il papà come cuoco. Grazie a questo impiego è stato loro assegnato un alloggio nella dipendenza del palazzo Ginori, appunto in via Taddea. Dopo Carlo, i Lorenzini avranno altri nove figli, dei quali, come avveniva spesso a quei tempi, solo quattro sopravviveranno fino all'età adulta.

Carlo trascorre le lunghe estati dell'infanzia a Collodi, presso la famiglia materna. Già da ragazzino rivela le sue innate ed effervescenti doti di comunicatore, narrando e mimando storie ai compagni di gioco. Lo racconta tanti anni dopo il suo fratello minore Ippolito, di sedici anni più giovane, riferendo ricordi e aneddoti di famiglia: "... si metteva spesso a raccontare storielle, e ciò faceva con tanta mimica e così bene, che quei bambini lo stavano ad ascoltare a bocca aperta e vi godevano un mezzo mondo" (2).

Quando Carlo compie undici anni, il marchese Ginori, avendone intuito le doti, si incarica delle spese per la sua istruzione indirizzandolo al Seminario di Colle Val d'Elsa, che frequenterà da quel 1837 fino al 1842. Agli studi, ma di segreteria e contabilità, viene poi avviato anche il fratello Paolo, di due anni più giovane (3). Ritornato a Firenze, il ragazzo frequenta i corsi di retorica, filosofia e teologia presso le Scuole Pie degli Scolopi. È uno studente riflessivo, che ama la lettura e la scrittura ma non possiede nessuna vocazione alla vita religiosa. Preferisce la compagnia dei suoi coetanei e i passatempi tipici della sua età, gioco del tamburello compreso. Quello del tamburello è un gioco molto popolare, diffuso nelle piazze dei paesi tra ragazzi e giovani adulti. Carlo, durante le vacanze,

lo pratica con destrezza e passione. Durante le partite si sforza di salvaguardare il decoro dovuto alla sua condizione di seminarista, ma la tonaca ostacola i suoi movimenti e gli impedisce di giocare al meglio. È così che un giorno "non seppe resistere alla tentazione, si levò la tonaca, le fece fare un bel volo su uno degli alberi attorno alla piazza, e s'imbrancò con i giocatori che lo applaudirono per la sua bravura. Fatto sta che, all'ora di desinare, rientrò in casa in maglietta, calzoncini corti e calze lunghe. Della tonaca non volle più saperne", ricorda il nipote Paolo (4). È il 1844 e Carlo sta per compiere diciotto anni.

Grazie alla buona istruzione ricevuta, viene assunto come praticante alla libreria e casa editrice Piatti, gestita e diretta dallo storico, paleografo e bibliotecario della Rinucciana Giuseppe Aiazzi, con l'incarico di redigere notizie e recensioni per il catalogo che, periodicamente, annuncia le novità in uscita. In libreria, Carlo, grazie anche alla guida dell'Aiazzi, incontra non solo libri nuovi e di vari argomenti, ma anche persone in carne e ossa: artisti, letterati, critici di orientamento liberale e mazziniano. In libreria scopre infine la sua vera e profonda vocazione, quella del giornalista. Comincia così, pochi anni dopo, nel 1847, a scrivere sulla *Rivista di Firenze*, periodico di critica teatrale e letteraria ma anche espressione di un profondo spirito democratico e risorgimentale. La collaborazione con la rivista permette a Carlo di ampliare le sue conoscenze, di incontrare letterati e patrioti, artisti e caricaturisti, avvicinandosi al dibattito culturale dell'epoca ed esercitando, fin dalle sue prime prove di scrittura, la verve e l'ironia che caratterizzeranno tutte le sue opere.

Quando, nella primavera del 1848, un forte spirito risorgimentale si diffonde nell'Italia settentrionale con l'insurrezione di Venezia e le Cinque giornate di Milano, quando Carlo Alberto promulga lo Statuto e dichiara guerra all'Austria mentre il Granduca di Toscana Leopoldo II annuncia, quasi contemporaneamente, la Costituzione ponendosi in atteggiamento anti-austriaco, Carlo, insieme al fratello Paolo, al proprietario della libreria Giulio Piatti e a tanti altri giovani intellettuali e artisti si arruola volontario. I tre partono da Firenze il 9 aprile 1848. Secondo Giorgio Candeloro l'intenzione del Granduca nel radunare, sostenere, arruolare e armare un elevato numero di giovani e giovanissimi volontari era, tra l'altro, quello di "togliere di mezzo temporaneamente gruppi di giovani irrequieti e di alleggerire così la pressione delle forze patriottiche e progressiste più avanzate" (5) su Firenze e il Granducato. Tra questi giovani, c'era anche il nostro Carlo, con i suoi slanci ideali, le sue speranze e il suo vivo entusiasmo.

Tre lettere scritte da Carlo a Giuseppe Aiazzi, maestro e punto di riferimento al quale resterà legato per tutta la vita, svelano, accanto al vigore del sentimento unitario mai abbandonato, anche le difficoltà della vita militare, la lentezza della marcia, i lamenti degli abitanti dei paesi saccheggianti, le spie manifeste e occulte, l'umidità dei "prati lombardi a cielo scoperto" in cui i giovani volontari trascorrono le notti, i feriti e i caduti, i disertori che arrivano dalle fila avversarie "austriaci d'uniforme, ma lombardi di patria, i quali furono accolti festosamente, venne loro strappata furiosamente l'esosa divisa e in un momento comparvero vestiti da Civici Toscani. Che bella metamorfosi!" (6).

In seguito alla sconfitta di Custoza, Carlo in agosto rientra a Firenze e subito deve provvedere alla famiglia, perché il papà è malato e in fin di vita. Grazie sempre a Giuseppe Aiazzi, il giovane viene nominato "messaggiere", cioè segretario, del Senato toscano. A questo impiego unisce anche un'intensa attività giornalistica scrivendo su *Il Lampione*, quotidiano politico-satirico di ispirazione risorgimentale, di cui è tra i fondatori insieme a Paolo Pilade Tosi e ad Alessandro Ademollo. La pubblicazione del giornale prosegue fino alla sconfitta di Carlo Alberto a Novara, poi, in seguito alla riduzione della libertà di stampa nell'ambito della Restaurazione nel Granducato di Toscana, il periodico viene chiuso. Carlo, dapprima esonerato e poi, l'anno seguente, reintegrato nel lavoro di segreteria al Senato, cerca comunque altre fonti di reddito.

Inaugura una collaborazione, che durerà fino al 1852, con il periodico *L'Italia musicale* di Milano sulle cui pagine esordisce con un curioso articolo nel quale si occupa di un tema molto specifico e altrettanto originale: la caduta di popolarità dell'arpa in quegli anni e la ricerca di elementi che possano restituire allo strumento l'uso e la fama che merita (7).

In questo periodo, il ruolo di corrispondente lo porta a viaggiare a lungo tra Emilia e Lombardia. Per *L'Italia musicale* traduce poi il romanzo *La Figlia dell'Archibugiare* di Michel-Benoît Gaudichot, scrittore francese noto con lo pseudonimo di Michel Masson (8).

Come vedremo, la familiarità con la lingua francese non offrirà a Carlo solo una fonte di reddito, ma gli darà l'occasione di avvicinarsi al mondo del fiabesco e della letteratura per ragazzi. Intanto, negli anni Cinquanta di quell'Ottocento in bilico tra i miti del Risorgimento, le batoste delle sconfitte, i rigori delle Restaurazioni, Carlo Lorenzini continua a collaborare con diversi periodici. Scrive cronache e critiche, caricature e parodie ispirate a temi risorgimentali e unitari, ma anche legate alla vita e alle vicende quotidiane. Sempre vi si trovano l'utopia dell'identità e della dignità nazionale da coltivare e costruire, insieme al profondo radicamento nella piccola patria toscana o, meglio, fiorentina. Oltre a *Il Lampione* (1848-49 e poi 1860-61), a *L'arte*, a *L'Italia Musicale*, i periodici sui quali Carlo scrive sono *Lo Scaramuccia* da lui stesso fondato (1850-58), *La Lente* (1856-58) e *La Nazione* (1859-60). I suoi articoli non sempre recano la sua firma, talvolta sono firmati con uno pseudonimo o, come usava nei periodici del tempo, non sono firmati affatto (9).

Molti anni dopo, nel 1881, Carlo raccoglierà in *Occhi e nasi*, raccolta di ricordi e bozzetti di argomento vario, un testo brillante e ironico intitolato *Giornali e giornalisti* in cui descrive il lavoro in redazione e quello del corrispondente, i diversi tipi di periodici, dal paludato "ministeriale" all'umoristico ricco di vignette, e il pubblico a cui si rivolgono. All'inizio del bozzetto, ripensando forse con nostalgia al suo giovanile, esuberante entusiasmo, ai suoi primi anni di professione, scrive:

"Si nasce poeti, ma non c'è bisogno di nascere giornalisti. Vero è che una volta giornalisti, si muore giornalisti. *Semel abbas, semper abbas*. Il giornalismo è la camicia di Nesso: una volta infilata e messa addosso, non c'è verso di levarselo più. Un novizio che voglia dedicarsi all'arte del giornalista, bisogna prima di tutto che interroghi se stesso, per conoscere se debba arruolarsi tra i fantaccini ministeriali, o piuttosto nei cavalleggeri dell'Opposizione" (10).

Insomma, per Carlo il giornalismo è una professione etica, volta non solo a informare, commentare e – nel caso suo – anche a stupire e divertire, ma soprattutto a contribuire alla crescita e alla formazione concreta di una nuova nazione e di nuovi, consapevoli, cittadini.

Anche il giornalista più brillante e impegnato può incappare a volte in qualche caduta di stile o in qualche fraintendimento a proposito di fatti o persone. Succede allora che ne *Il Lampione* il nostro derida insieme le rivolte delle donne parigine e le proteste delle donne fiorentine, specialmente delle socialiste e comuniste, tutte, a suo dire, influenzate da Proudhon, che a lui non piace affatto. Scrive Carlo: "alcune vogliono riformare la società e la famiglia [...] altre vorrebbero ridurre in comune tutte le proprietà mobili e immobili, ferme nel principio che *la proprietà è un furto* (vedi Proudhon). Come intendano queste signore la riforma della società e della famiglia e l'abolizione del diritto di proprietà io non ve lo saprei dire precisamente, ammenoché le prime non intendessero di riformare la loro famiglia dai parenti avari o brontoloni, e le loro società dai brutti, dai vecchi e dai seccanti, e le seconde di abolire il diritto di proprietà del marito verso la moglie" (11).

Fermo restando il tono ironico dell'articolo, possiamo ipotizzare che, in questi suoi giudizi, Carlo

esprima il rifiuto di ogni estremismo, così nella vita politica come nella vita sociale e familiare, preannunciando quella visione liberale e moderata che, in età matura, fu poi la sua. Negli anni successivi Carlo scrive molto di teatro, di musica, di spettacoli e di arte, inaugurando un periodo intensamente creativo nella scrittura unito a un contemporaneo fiorire di esperienze di vita tra bohème ed esuberanza fin esagerata. Frequenta intensamente i tavoli da gioco e non disdegna i piaceri del vino e delle donne.

La creatività non gli viene mai meno, tanto che si dedica perfino a un libro pionieristico ambientato durante un viaggio in treno dalla stazione Leopolda di Firenze verso Livorno: *Un romanzo in vapore da Firenze a Livorno. Guida storico umoristica* (Firenze, Tipografia di G. Mariani, 1856). Con quest'opera lo scrittore inconsapevolmente inaugura un filone letterario che avrà poi fortuna in altri anni e con altri autori e autrici, quello dei romanzi la cui vicenda è ambientata in treno e che uniscono il mezzo e il suo viaggiare, i paesaggi, le stazioni, i passeggeri e le loro vite che, per breve tempo, si intrecciano.

Anche dopo l'Unità prosegue la sua scrittura per il teatro insieme all'attività di pubblicista, in parte per motivi di lavoro (dal 1862 fa parte della Società d'Incoraggiamento Teatrale e il 23 sett. 1867 nella *Gazzetta d'Italia* esce un suo documentato articolo sulla censura teatrale in Italia), in parte per esprimere liberamente le potenzialità del suo linguaggio brillante e vivace, in parte perché spesso il denaro gli manca.

Nel medesimo anno in cui esce il suo romanzo ferroviario, Carlo Lorenzini comincia a usare sul giornale *La Lente* ⁽¹²⁾ lo pseudonimo di Collodi, in omaggio al paese della sua mamma e della sua infanzia. Con questo firmerà da allora in poi tutti i suoi libri per le scuole e per i bambini, così che quel nome, insieme a Pinocchio, farà il giro del mondo. E continua a farlo.

La prima opera di Collodi per i bambini viene pubblicata nel 1876. Non è frutto della sua fantasia, ma è un'antologia di fiabe francesi classiche (Perrault, Madame Leprince de Beaumont, Madame D'Aulnoy) comprese sotto il titolo *I racconti delle fate* (Firenze, Paggi, 1876). Carlo affronta per la prima volta un'opera per bambini e si pone il problema della traduzione che deve essere chiara, comunicativa, efficace e conforme allo spirito del suo tempo. Scrive dunque nella prefazione: "Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. Ad ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire: e questo ho voluto notare qui in principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario. Peccato confessato, mezzo perdonato: e così sia".

La scelta delle fiabe da tradurre non è di Collodi, ma è quella già antologizzata in un volume francese intitolato *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Le prince de Beaumont et illustrés de 65 vignettes par Bertall, Beaucé, etc.* L'antologia era stata pubblicata nella collezione "Bibliothèque rose illustrée" di Hachette nel 1866 e aveva già avuto l'anno seguente una traduzione italiana a opera di Cesare Donati, uscita a Firenze per Jouhaud Editore ⁽¹³⁾. Se non è originale la scelta delle fiabe, originalissimo, invece, e perfino geniale, è il cambiamento, da parte di Collodi, di alcuni titoli, che resteranno poi consacrati in tutte le successive edizioni sino ai giorni nostri: *Cappuccetto rosso*, *Il gatto con gli stivali*, *Barbablù* sono invenzioni collodiane. Le stesse fiabe, infatti, erano precedentemente note con titoli molto meno accattivanti, come *Il piccolo cappello rosso* (o anche *Berrettina rossa*), *Il gatto stivalato* e *La Barba turchina*. Anche le morali finali delle fiabe, adatte alla svagata nobiltà della fine del Seicento e della prima metà del Settecento, nella

versione collodiana sono attualizzate e rese consone agli intenti della pubblicazione: parlare ai nuovi cittadini e alle nuove cittadine dell'Italia finalmente unita, popolo e piccola borghesia compresi.

Alle fiabe seguiranno d'ora in poi racconti originali, tutti libri di grande fortuna pubblicati da Felice Paggi ed espressamente concepiti per le scuole elementari, divenute obbligatorie per tre anni. *Giannettino*, uscito nel 1877, nel titolo, da un lato, fa il verso al *Giannetto* del Parravicini (14), il più fortunato libro per bambini prima di *Pinocchio*, dall'altro ne prosegue l'intento di istruire, ma soltanto divertendo.

Giannettino è il primo di una serie di libri scolastici di argomento vario nei quali Collodi insegna con leggerezza e allegria (15). Lo segue nel 1878 *Minuzzolo*, che racconta di un ragazzino discolo e ingenuo che fugge con l'asinello Baffino: la sua storia prefigura e annuncia quella di Pinocchio, che sarà però ben più libero e inventivo, nonché privo di ogni intento e ammaestramento riferibile all'insegnamento scolastico.

Collodi, pur non abbandonando mai il giornalismo, grazie a queste sue creature infantili viene riconosciuto immediatamente come uno dei più efficaci autori di libri scolastici e per l'infanzia, tanto da essere insignito, proprio per queste sue opere, del titolo di Cavaliere della Corona d'Italia (1878). Quando poi uscirà *Pinocchio*, questo libro offuscherà tutti gli altri e legherà a sé la fama dello scrittore, perfino oscurandone la brillante e lunga carriera di giornalista e opinionista.

La storia editoriale di *Pinocchio* è nota. Il libro nasce sulle colonne de *Il Giornale per i bambini*, fondato da Ferdinando Martini. Collodi, stanco e demotivato a causa di vicende personali, spedisce svogliatamente all'amico i primi tre capitoli de *La storia di un burattino*, che definisce con sorridente autoironia "una bambinata", chiedendo però che sia pagata bene. I capitoli escono nel luglio 1881. La pubblicazione prosegue poi da agosto a ottobre e si conclude con l'impiccagione e la presunta morte del protagonista. Solo in seguito alle insistenze del direttore e dei lettori che avevano accolto con entusiasmo le vicende del burattino, Collodi prosegue la storia che si conclude sul giornale nel gennaio 1883. Nel successivo mese di febbraio *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* escono già in volume presso l'editore Paggi, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti.

Negli stessi anni in cui le avventure del burattino prendono forma e anima Collodi prosegue la collaborazione con il *Fanfulla* (fino al 1897) e diviene direttore de *Il Giornale per i bambini*, nel biennio 1883-1885. Vi pubblica racconti e novelle tra cui la storia più celebre è quella di *Pipi lo scimmiettino color di rosa*, poi confluita con altri racconti e memorie nel volume *Storie allegre* uscito nel 1887, sempre presso Paggi.

Dopo la morte della madre nel 1886, Carlo, che viveva con lei, viene preso da un profondo sconforto da cui non riesce a risollevarsi, nonostante prosegua costantemente il lavoro di giornalista e scrittore. Muore improvvisamente la sera del 26 ottobre 1890 sulla soglia di casa, al rientro da una passeggiata.

Note

- (1) Carlo Collodi, *Quand'ero ragazzo* in *Storie allegre. Libro per ragazzi*, Firenze, F. Paggi 1887. Illustrazioni di E. Mazzanti.
- (2) Ippolito Lorenzini, in *Il Giornalino della Domenica*, Anno I, n. 23, 1906.
- (3) Nell'opuscolo *La manifattura delle porcellane di Doccia. Cenni illustrativi raccolti da C.L.*, pubblicato in occasione della prima Esposizione Nazionale di Firenze (Firenze, Grazzini e Giannini, 1861), Collodi conferma le costanti e diversificate attività filantropiche dei marchesi Ginori nei confronti dei loro dipendenti.
- (4) L'aneddoto, che più pinocchiesco non si potrebbe, è riportato nel volume *Collodi e Pinocchio* di Paolo Lorenzini (Collodi Nipote), Salani, Firenze, 1954, p. 13.
- (5) Giorgio Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, in *Studi collodiani*, Atti del primo Convegno Internazionale, Pescia, Fondazione Carlo Collodi, 1976, p. 68.
- (6) Le tre lettere sono conservate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze nel Fondo delle Carte Collodiane. Appaiono inoltre trascritte nella prefazione *Chi era il Collodi?* dell'edizione di *Pinocchio* curata da Fernando Tempesti, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 101-109. Carlo Lorenzini parteciperà poi nel 1859, sempre come volontario, alla Seconda Guerra di Indipendenza tra i Cavalleggeri di Novara.
- (7) *L'arpa*, corrispondenza firmata di Carlo Lorenzini, in *L'Italia Musicale*, Milano 29 dicembre 1847.
- (8) *La figlia dell'archibugiare* di Michel Masson, nella *Prima Versione di C.L.*, fu pubblicata sui nn. 53-55; 57-60; 63; 71; 76; 78; 80 del bisettimanale *L'Italia Musicale. Giornale dei Teatri. Con Appendice di Letteratura Belle Arti e Varietà*. Il periodico esordì nel 1847, riprese le pubblicazioni nel 1850 e le proseguì fino al 1859. Il sottotitolo variò nel corso degli anni, così come la periodicità. Il suo editore era Francesco Lucca, titolare di una stamperia in contrada San Paolo a Milano. Fonte: Archivio Ricordi.
- (9) Renato Bertacchini, *Vita e opere di Carlo Collodi*, Luni Editrice 2024, p. 23.
- (10) Carlo Collodi, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1910, Quinta edizione, p. 63.
- (11) Articolo de *Il Lampione* n.165, 29 maggio 1849, riportato in Renato Bertacchini, *Vita e opere di Carlo Collodi* cit. p. 32-33.
- (12) Il sottotitolo de *La lente* era "Giornale umoristico. Lettere-scienze-arti-commercio industria-teatri". Uscito il 1° gennaio 1856 e proseguito per tutto l'ultimo periodo granducale, il periodico cambiò più volte l'illustrazione della testata e il nome. Diventò infine nel 1861 *La Gazzetta del Popolo*. Diretto da Cesare Tellini (Amarino), ebbe tra i collaboratori Carlo Lorenzini che proprio su *La Lente* si firmava per la prima volta Collodi.
- (13) Un'approfondita analisi delle traduzioni dei racconti delle fate, sia di Donati che di Collodi, si trova nel saggio *I racconti delle fate. Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont* di Veronica Bonanni in *Quaderno di italianistica*, 2013 a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Edizioni ETS 2013, pp. 93-131.
- (14) Il *Giannetto*, libro per l'istruzione di base, si compone di cinque parti che trattano: l'uomo, corpo e intelletto; i mestieri, le arti e le scienze; la Terra, natura e geografia; esempi quotidiani di virtù; episodi di storia e civiltà della Penisola. Luigi Alessandro Parravicini era un pedagogista seguace di Rosmini e di Pestalozzi. Con *Giannetto* vinse il premio della Società fiorentina dell'istruzione elementare per il più bel libro di lettura morale ad uso de' fanciulli. La prima edizione uscì nel 1837.
- (15) I volumi sono tutti editi nella collana "Biblioteca scolastica" delle edizioni Paggi. Questi i loro titoli: *Viaggio per l'Italia di Giannettino. Italia superiore* (1880), a cui seguiranno nel 1883 il secondo volume dedicato all'*Italia centrale* e nel 1886 il terzo sull'*Italia meridionale*; *La grammatica di Giannettino* (1883); *L'abbaco di Giannettino* (1884); *La geografia di Giannettino* (1885); *La lanterna magica di Giannettino* (1890). Nel capitolo ventisettesimo di *Pinocchio*, uno dei libri lanciati contro il burattino dai suoi compagni durante una baruffa è proprio *Giannettino*, in buona compagnia di altri testi scolastici: "... i ragazzi indispettiti di non potersi misurare col burattino a corpo a corpo, pensarono bene di metter mano ai proiettili; e sciolti i fagotti de' loro libri di scuola, cominciarono a scagliare contro di lui i *Sillabari*, le *Grammatiche*, i *Giannettini*, i *Minuzzoli*, i *Racconti* del Thouar, il *Pulcino* della Baccini e altri..."

Bibliografia

- Bertacchini Renato, *Il padre di Pinocchio*, Camunia 1993.
- Bertacchini Renato, *Vita e opere di Carlo Collodi*, Luni Editrice 2024.
- Bonanni Veronica, *I racconti delle fate. Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont* in *Quaderno di italianistica*, Edizioni ETS 2013.
- Boero Pino/ De Luca Carmine, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza 2009.
- Candeloro Giorgio, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, in *Studi collodiani*, Atti del primo Convegno Internazionale, Fondazione Carlo Collodi, 1976.
- Collodi Carlo, *Quattro uomini del Risorgimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.
- Fanciulli Giuseppe/ Monaci Guidotti Enrichetta, *La letteratura per l'infanzia*, Società Editrice Internazionale, 1946.
- Marcheschi Daniela, *Ritrovare Pinocchio*, Luni Editrice, Milano, 2025.
- Marcheschi Daniela, *Biografia di un patriota in Carlo Lorenzini protagonista dell'Unità d'Italia*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi 2011.
- Paone Giuseppina, *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso Collodi*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Tesi di Dottorato di ricerca in Filologia.
- Proietti Domenico, *Lorenzini Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Spinazzola Vittorio, *Pinocchio & C.*, Il Saggiatore, 1997.

Carlo Collodi giornalista: tra satira, cronaca e invenzione linguistica

di Viviana Hutter

Giornalista politico e opinionista ante-litteram, penna arguta, affilata, capace di mettere a nudo contraddizioni, atteggiamenti e convenzioni sociali, invitando il lettore a interpretare e comprendere la realtà, anticipa anche tecniche che diventeranno fondamentali nella moderna scrittura narrativa: una su tutte lo “show don’t tell”.

Carlo Collodi è entrato nell'immaginario collettivo principalmente come l'autore di *Pinocchio*, tanto che il burattino ha finito per sovrapporsi quasi completamente alla figura del suo creatore. Tuttavia, ridurre Collodi a un solo libro significa trascurare la complessità del suo lavoro e la sua influenza sulla letteratura italiana. Prima e accanto al capolavoro per l'infanzia, Collodi è stato un attento osservatore del suo tempo: giornalista, polemista, autore satirico, capace di intervenire con lucidità e ironia nel dibattito politico e civile dell'Italia ottocentesca. La sua produzione giornalistica, i bozzetti satirici e le fisiologie costituiscono laboratori di sperimentazione linguistica in cui l'osservazione sociale e l'inventiva narrativa si intrecciano, anticipando tecniche che diventeranno fondamentali nella moderna scrittura narrativa. Collodi non si limita a raccontare, ma mostra: i suoi testi sono un esercizio di ritmo, ironia e teatralità applicata al linguaggio e alla cronaca (1).

Quando Carlo Lorenzini sceglie lo pseudonimo Carlo Collodi, in omaggio al paese toscano in cui aveva trascorso parte dell'infanzia, il suo percorso non è ancora quello di un narratore per bambini. Si tratta di un intellettuale impegnato nel dibattito pubblico italiano, animato da un fervore patriottico e da una curiosità costante verso i mutamenti politici e sociali. Ma per comprendere Collodi come giornalista osservatore del suo tempo è essenziale inserirlo nel contesto storico e culturale in cui visse: l'Italia dell'Ottocento era ancora frammentata in numerosi stati e territori, molti dei quali soggetti a dominazioni straniere o governati da monarchie locali. In questo scenario, la stampa stava emergendo come strumento fondamentale di formazione dell'opinione pubblica, veicolo di dibattito politico e strumento di satira sociale. Collodi muove i primi passi professionali proprio in questo ambiente vivace e instabile. Dopo aver lasciato il seminario, dove aveva acquisito solide competenze retoriche e filosofiche accanto agli studi religiosi, Lorenzini inizia a pubblicare articoli con uno stile critico, ironico e attento ai costumi e alla vita politica del suo tempo.

La carriera giornalistica di Collodi inizia da giovanissimo, già nel 1847, con collaborazioni a riviste come *L'Italia Musicale*. Qui sviluppa uno stile capace di unire chiarezza, ironia e senso critico, elementi che diventeranno la cifra distintiva del suo lavoro successivo. Presto, fonda e dirige testate che riflettono il fermento del Risorgimento e diventano strumenti di formazione civica, luoghi di osservazione attenta del comportamento umano e delle dinamiche sociali.

La partecipazione diretta di Collodi alle vicende risorgimentali non è un dettaglio secondario: nel 1848 si arruola volontario tra i patrioti toscani durante la Prima guerra d'indipendenza, esperienza che lascia un'impronta profonda sul suo sguardo civile e sulla concezione del giornalismo come strumento di partecipazione e di vigilanza critica. In questo contesto, la satira assume un ruolo preciso: non è mero divertimento, ma mezzo per denunciare ipocrisie, contraddizioni e ingiustizie, stimolando i lettori a riflettere sulle tensioni tra ideali proclamati e realtà quotidiana.

In questo clima di fermento, Collodi fonda *Il Lampione*, quotidiano satirico fiorentino del 1848, nato all'inizio della Prima guerra d'indipendenza: una testata politico-satirica che propone uno sguardo nuovo, ironico e controcorrente rispetto alla stampa dell'epoca. Il giornale combina cronaca, commento politico e umorismo, distinguendosi per un linguaggio accessibile e incisivo. Chiuso dalla

censura nel 1849, viene ripreso da Collodi qualche anno dopo, a dimostrazione di come la sua attività giornalistica non fosse soltanto osservativa, ma direttamente coinvolta nei grandi eventi del Risorgimento. Attraverso *Il Lampione*, Collodi affina un uso strategico dell'ironia: non uno strumento di semplice derisione, ma un mezzo per mettere a nudo contraddizioni, atteggiamenti e convenzioni sociali, invitando il lettore a interpretare e comprendere la realtà senza che l'autore gliela imponga.

Negli anni successivi, Collodi collabora con testate come *La Lente* e fonda *La Scaramuccia*, inizialmente dedicata al teatro e successivamente ampliata a un pubblico più vasto (2). Il giornale alterna recensioni teatrali, osservazioni sulla vita quotidiana e racconti brevi, tutti con una vena satirica e una forte attenzione ai dettagli di costume. Al tempo stesso, Collodi collabora con altre riviste di ampio respiro, creando un panorama giornalistico articolato in cui politica, cultura, costume e letteratura dialogano con i lettori in modo immediato e partecipativo. Questa lunga stagione di giornalismo attivo si estende anche quando Collodi, ormai adulto e meno impegnato direttamente nelle vicende politiche, assume incarichi istituzionali legati alla censura teatrale e a mansioni amministrative presso la prefettura di Firenze. Pur cambiando ruolo, continua a scrivere articoli, commedie e bozzetti satirici, conservando intatto il suo sguardo critico sulle istituzioni e sulla società.

Se oggi dovessimo definire Collodi nel linguaggio moderno, potremmo dire che l'autore di *Pinocchio* è una sorta di giornalista politico e opinionista ante-litteram. Infatti osserva la realtà di metà Ottocento con occhio critico, smonta retoriche e ipocrisie, e mette in scena la politica attraverso gesti, parole e situazioni concrete, coinvolgendo il lettore in prima persona e lasciandolo libero di trarre le proprie conclusioni. (3)

L'esperienza giornalistica permette a Collodi di affinare un uso della lingua vivace e concreto, dove satire, commenti teatrali e cronache diventano strumenti di osservazione sociale e di coinvolgimento dei lettori. La sua capacità di trasformare i comportamenti quotidiani, i tic, le smorfie e le abitudini in oggetti di scrittura ironica anticipa metodi narrativi che saranno poi codificati dai grandi autori moderni: mostrare i gesti e le azioni, piuttosto che spiegare o giudicare, è il principio di quello che oggi chiamiamo *show, don't tell*. Collodi sperimenta questa tecnica già nei suoi articoli: ad esempio, in alcuni pezzi pubblicati su *La Scaramuccia* descrive la scena di una seduta teatrale in cui un critico vanitoso esagera ogni gesto per apparire esperto, commentando senza dichiararlo esplicitamente la sua incompetenza; in altri articoli racconta i comportamenti di cittadini intenti a discutere di politica nei caffè fiorentini, mettendo in evidenza, attraverso dialoghi, posture e tic, la distanza tra retorica e realtà. In uno dei bozzetti più noti pubblicati sul giornale, un giovane patriota si vanta del proprio coraggio, ma Collodi lo mostra tremare davanti a un semplice discorso di fronte a una folla: il lettore percepisce così l'incoerenza e l'ipocrisia senza bisogno di commenti diretti. Altri articoli mettono in luce l'ossessione della classe dirigente per il prestigio personale e la paura del cambiamento, rappresentandole attraverso gesti quotidiani - il modo di vestirsi, mangiare, camminare per strada - e costruendo piccole scene teatrali capaci di restituire con immediatezza carattere e critica sociale. Questi scritti si configurano come veri e propri laboratori di osservazione: il ritmo delle frasi, le ripetizioni, l'attenzione ai dettagli concreti e l'uso dell'ironia coinvolgono il lettore, invitandolo a trarre autonomamente le proprie conclusioni. Il giornalismo diventa così un terreno di sperimentazione narrativa e linguistica, in cui la realtà non viene spiegata, ma mostrata.

Tra il 1848 e il 1850, negli anni più turbolenti del Risorgimento, Collodi pubblica le sue cosiddette "fisiologie", ritratti satirici dei tipi umani della nuova politica italiana (4). Tra queste spiccano due figure emblematiche: "Codino" e "il Crociato" (5). Non si tratta di caricature astratte, ma di studi minuziosi di comportamenti, ossessioni e tic. "Codino" rappresenta il conservatore paralizzato dalla paura del cambiamento, ossessionato dal mantenimento dei privilegi e dall'apparenza di rispettabilità. I suoi

gesti quotidiani, dal sonno agitato alla cura maniacale del vestiario, diventano strumenti narrativi: osservando le sue azioni, il lettore comprende la psicologia di un'intera classe sociale che resiste alle trasformazioni del Risorgimento. "Il Crociato", al contrario, è l'opportunista patriottico, proclamato difensore della patria ma pronto a piegare gli ideali alle circostanze. Collodi lo descrive attraverso i gesti quotidiani che ne rivelano l'ipocrisia: "il Crociato" parla di eroismo e dovere, ma evita i rischi e cerca vantaggi personali. La distanza tra parole e azioni diventa evidente, e l'ironia emerge senza necessità di spiegazioni. Attraverso questi tipi, Collodi pratica lo *show, don't tell*, mostrando le caratteristiche dei personaggi attraverso comportamenti concreti e azioni quotidiane.

Accanto a "Codino" e al "Crociato", le fisiologie comprendono figure minori altrettanto incisive: "l'Uomo pomposo", "il Deputato sonnambulo" e "il Signor Intrigo". "L'Uomo pomposo" è il vanitoso che costruisce un'apparenza di grandezza senza sostanza; "il Deputato sonnambulo" rappresenta l'incapace che esercita responsabilità pubbliche senza consapevolezza; "il Signor Intrigo" incarna il politico opportunista sempre pronto a tessere alleanze per interesse personale. Ogni figura diventa un microcosmo della società: i gesti quotidiani, le manie e le contraddizioni servono a Collodi per osservare e criticare la realtà sociale, applicando una forma di pedagogia discreta e partecipativa.

Dopo questo periodo, Collodi lavora alle raccolte di bozzetti come *Macchiette*, *Occhi e nasi* e *Storie allegre*, pubblicate tra il 1859 e il 1861. In queste opere, il giornalismo si trasforma in narrativa breve, e l'osservazione della vita urbana trova piena espressione letteraria. *Macchiette* ritrae tipi umani riconoscibili, dal vanitoso al pavido, dall'opportunista al chiacchierone, esplorando con precisione manie, paure e contraddizioni della vita cittadina. *Occhi e nasi* ⁽⁶⁾ concentra l'attenzione sulla mimica e sulla fisicità, utilizzando gesti, posture e tic come strumenti di indagine psicologica, mostrando come il corpo tradisca spesso i comportamenti morali e sociali. *Storie allegre*, infine, intreccia episodi brevi, osservazioni acute e commenti ironici, smontando retoriche e ipocrisie, e al contempo intrattenendo e stimolando la riflessione.

La scrittura in queste raccolte conserva pienamente le caratteristiche del suo giornalismo: ritmo serrato, frasi brevi, ripetizioni e dettagli concreti producono un effetto performativo che coinvolge direttamente il lettore. Il principio dello *show, don't tell* ne costituisce l'asse portante: la scena sostituisce la spiegazione, i gesti parlano al posto dell'autore e l'osservazione si trasforma in partecipazione attiva. Ogni bozzetto si configura così come una scena compatta, in cui una smorfia, un movimento, un'abitudine quotidiana bastano a rivelare la psicologia dei personaggi e le dinamiche sociali in cui sono immersi. È lo stesso procedimento già sperimentato nelle fisiologie di Codino e del Crociato, dove i caratteri emergono dai comportamenti più che dalle definizioni, e che troverà piena maturazione nella scrittura narrativa di *Pinocchio*: anche lì, infatti, non è la voce dell'autore a spiegare, ma sono le azioni - correre, mentire, sbagliare, scegliere - a costruire il senso del racconto. In questo modo, la lezione del giornalismo diventa metodo narrativo: osservare, mostrare, lasciare spazio al lettore.

Questa esperienza influisce profondamente sulla sua narrativa successiva. Quando, a partire dal 1881, Collodi scrive *Pinocchio per Il Giornale per i Bambini*, porta con sé l'eredità di queste osservazioni: i personaggi prendono forma attraverso azioni concrete e gesti quotidiani, le emozioni emergono dai comportamenti, e la dimensione morale si costruisce senza bisogno di spiegazioni esplicite. Pinocchio corre, mente, si caccia nei guai; Geppetto vende la giacca per comprare l'abecedario: la lezione centrale è mostrare, non spiegare, invitando il lettore a partecipare, immaginare e completare la scena con la propria interpretazione.

Collodi non è soltanto l'autore di *Pinocchio*: è il maestro che ha insegnato alla lingua italiana a respirare, muoversi, recitare, osservare e coinvolgere. Giornalismo, fisiologie e bozzetti satirici non

sono produzioni minori, ma veri laboratori di scrittura: esercizi di ritmo, ironia e teatralità, strumenti di osservazione sociale e linguistica. Prima ancora di educare un burattino, Collodi aveva già insegnato alla lingua a diventare viva, dimostrando che la scrittura può essere insieme partecipazione civica, critica della realtà e sperimentazione artistica. Il lettore non è più destinatario passivo, ma testimone: osserva, riconosce, coglie contraddizioni e sfumature, ricostruisce significati. È una scrittura che non impone, ma invita; che non spiega, ma mostra. Un atto di fiducia, quasi di gentilezza, come dire: «Vieni, guarda con me. Non ti racconto tutto. Il resto lo troverai da solo».

Note

- (1) Vetrugno Roberto, *Il secondo mestiere di Collodi*, in *L'italiano alla prova. Lingua e cultura linguistica dopo l'Unità*, a cura di F. Pierno e G. Polimeni, Firenze, Cesati, 2016, pp. 183-204.
- (2) <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/CFI0376132/1882/unico>
- (3) Polidori Ornella Castellani, *Introduzione a CARLO COLLODI*, in *Pinocchio*, edizione critica a cura di EAD., Pescia, Fondazione Carlo Collodi, 1983, p. LXV.
- (4) <https://www.theserendipityperiodical.it/2018/11/15/collodi-tra-giornalismo-umoristico-e-ritratti-caricaturali-alcuni-estratti/>
- (5) Dedola Rossana, *Pinocchio e Collodi*, 2002, Edizioni Bruno Mondadori, pp. 62-63.
- (6) Collodi Carlo, *Occhi e Nasi*, 1881/ 2022, SAGA Egmont.

La satira al tempo di Collodi e il caso dell'*Avvocatino*

di Carla Colmegna

Giornalista col pungiglione, Carlo Lorenzini, diverte, indica, descrive, interpreta, giudica la società del suo tempo. L'Avvocatino è un testo che può indurre a una riflessione interessante sul ruolo del ragazzo e dell'adulto, del genitore e dell'insegnante perché mette una società allo specchio.

Stupirsi e sorridere o sorridere stupendosi dell'attualità di testi scritti, su per giù, 170 anni fa. Quelli di Carlo Collodi, nato Lorenzini, permettono entrambe le opzioni. Leggendoli ci si accorge di come l'autore, che fu anche un ottimo giornalista, abbia saputo usare testa e penna come fa l'ape con il suo pungiglione e le sue zampe posteriori: per difendersi con il primo e per trasportare il polline con le seconde.

In Collodi la difesa era quella necessaria per tenere lontana l'ipocrisia, che lui sapeva leggere negli attori del suo tempo; il polline trasportato dalle api corrisponde, invece, ai messaggi ficcanti, precisi, taglienti e satirici che Collodi veicola attraverso i suoi articoli sui giornali del tempo, affinché arrivino alla società del suo momento storico che, e qui è lo stupore, ha anche curiose affinità con il presente, quello dei nostri anni Duemila, anche quando si tratta di racconti apparentemente solo per ragazzi e lontani dall'oggi.

Collodi sa come fare, non spreca parole, usa solo quelle necessarie per divertire il suo lettore, bambino o adulto; al contempo, però, porge indicazioni precise dove nulla viene detto e scritto per contorno. I messaggi che fanno sorridere, la sua satira, sono speciali nelle composizioni per ragazzi, che sembrano molto leggere e facili, come ne *L'Avvocatino difensore dei ragazzi svogliati e senza amor proprio*, ma che sono particolari anche quando destinati ai grandi, pubblicati sui giornali e le riviste che Collodi fonda, o ai quali collabora, e che hanno lo scopo di radiografare, interpretare, giudicare la realtà del suo tempo.

Uomo del Risorgimento, Collodi combatte spesso in vita sua e lo fa non solo partecipando come volontario alle sollevazioni e alle guerre di indipendenza, ma anche con il suo lavoro da giornalista e fondatore di giornali satirici, come *Il Lampione*, che sostengono il movimento unitario e non di rado fanno i conti con le azioni censorie del governo.

La satira in quel periodo è davvero un'arma e non solo per Collodi, ma per i molti del suo tempo che volevano un futuro nuovo per l'Italia in costruzione. Convinto mazziniano, Collodi è sicuro del potere della parola, anche di quella detta per far sorridere, ben sapendo che con il sorriso si possono dare i giudizi più duri e ruvidi e usare il pungiglione anche contro coloro che sembrano intoccabili e governano il Paese.

Ma per tornare allo stupore di chi si avvicina alle sue opere, soprattutto alle meno note, esso nasce ad esempio quando si legge dei contributi di Collodi al *Fanfulla*. Carlo Serafini nel suo contributo *Carlo Collodi giornalista* ⁽¹⁾, scrive che «la vera forza del Collodi al *Fanfulla* è per le *Ciarle fiorentine*, semplici corrispondenze cittadine, spesso di mera fantasia, ricche però di spunti interpretativi. Prendiamo ad esempio le *Due lettere a S.M. lo Sciah di Persia*, che Collodi immagina di indirizzare allo Sciah di Persia (lettere, indica Collodi, spedite senza francobollo) dopo aver saputo che il sovrano non si recherà in Italia, «la terra prediletta da Dio, la patria di Dante, di Machiavelli e dell'onorevole Lanza! il paese dove fiorisce l'arancio, l'ulivo e il biglietto di banca falso».

L'Italia per il sovrano avrebbe rappresentato interesse e svago, «perché l'Italia è un bel paese dove tutti ci vivono bene segnatamente i forestieri di passaggio. Per gli indigeni e per i contribuenti, non

ve lo dissimulo, è un altro paio di maniche». Lo Sciah avrebbe visitato tre paesi: l'Italia letteraria, che comincia con Dante Alighieri e finisce con gli onorevoli del tempo corrente, l'Italia politica che esiste più di nome che di fatto, in quanto di vera politica secondo Collodi in Italia ci sono solo i debiti, e infine l'Italia con la 'g', l'Itaglia, dato che se sono stati concessi due 'g' a 'pareggio', personaggio mitologico mai esistito, non si può negare una 'g' alla povera Italia. I Persiani sono maomettani mal visti dai turchi e dagli arabi; gli Italiani cristiani perseguitati «dagli arabi del Vaticano». La Persia vanta nel mondo i suoi cavalli ed asini; l'Italia, cavalli a parte, in quanto ad asini... Appaiono evidenti i bersagli di Collodi, uniti ad un certo risentimento che è di fatto delusione, amarezza, disillusione. L'Italia è nata male e non offre motivi per sperare in meglio. I negativi mutamenti della società italiana sono certo alla base del mutato entusiasmo di Collodi, sul quale fa breccia invece il nuovo interesse per la letteratura per l'infanzia».

Dopo aver letto questo passo, un pensiero vola all'attualità e, fatte le debite proporzioni, alla situazione iraniana, i "persiani malvisti", e a quella politica nostrana, ai debiti di Stato e forse a considerazioni che, a seconda di come vengono lette, possono adattarsi a diversi periodi storici.

Serafini accenna anche al "nuovo interesse per la letteratura per l'infanzia" di Collodi che, proprio ne *L'Avvocato, difensore dei ragazzi svogliati e senza amor proprio* (2) - scritto nel 1857, inserito nel volume *"Storie allegre. Libro per i ragazzi"*, pubblicato a Firenze nel 1887 - spiega, con arguzia e ironia, come un ragazzo di 11, forse 12 anni, possa diventare il paladino dei coetanei vessati, a suo dire, dagli adulti.

Si tratta di un testo che, come e forse più di quello delle *Due lettere a S.M. lo Sciah di Persia*, mantiene un'attualità importante e può essere sicuramente letto con successo nelle aule scolastiche di oggi frequentate dei pari età del protagonista Masino. E non servono nemmeno tanti aggiustamenti. Leggendo il testo, così come l'ha scritto Collodi, ai ragazzi delle secondarie di primo grado di oggi li si può certamente trovare d'accordo con quanto Masino dice e fa. E si può, a distanza di più di un secolo, ridere ancora insieme, ma poi anche analizzare il testo estrapolandone gli spunti satirici, che possono indurre a una riflessione interessante sul ruolo del ragazzo e dell'adulto, del genitore e dell'insegnante. *L'Avvocato* mette una società allo specchio.

Masino sembra dire e scrivere tutto per ridere, ma lo fa con molta serietà. Egli crede fermamente nella missione che si assume e plasma gli adulti trasformandoli nelle persone che lui, e tanti ragazzi della sua età, vorrebbe: ubbidienti ai figli o ai propri studenti, accondiscendenti, dolci, comprensivi. Basta anche solo leggere qua e là il testo de *L'Avvocato difensore dei ragazzi svogliati e senza amor proprio*, che Collodi scrive di aver proposto a più di un giornale senza successo, per rendersi conto della sua potenza satirica, ironica e dei suoi spunti di riflessione pedagogica.

Saltellando tra le righe, si legge di Masino che un bel giorno decide di farsi "difensore dei ragazzi come me" cioè di quelli "svogliati e senza amor proprio" perché, spiega, lui stesso aveva tutti i difetti dei suoi coetanei: disubbidiente, pigro, nemico dell'acqua, spacciatore di bugie all'ingrosso e al minuto e "avversario implacabile dei libri della scuola".

Masino, nato Tommasino, nell'opera collodiana si chiede subito come sia possibile che gli adulti diano sempre colpe ai ragazzi i quali, a suo dire, altro non fanno se non i ragazzi, appunto. Casomai, insiste Masino, la colpa è di genitori e maestri, i primi instancabili brontoloni, i secondi con la pretesa che i ragazzi non solo vadano a scuola, ma studino pure; richiesta che, a Masino, francamente, sembra un po' eccessiva.

Per diventare avvocato dei ragazzi però Masino decide prima di tutto di scrivere un racconto da pubblicare sul giornale, dal titolo *Un ragazzino modello*, un testo in cui Masino si immagina una mamma che lo loda per non essersi lavato e per essere restato a letto ben oltre l'orario d'ingresso a

scuola o per non aver preparato la lezione, ma che gli consiglia anche di mettere molto zucchero nel caffè e di studiare poco.

Anche il papà, nello scritto di Masino, approva la sua decisione di non andare a scuola “un supplizio per voi poveri ragazzi”, dice il genitore aggiungendo che i maestri non possono obbligare gli alunni a studiare. Il singolare padre di Masino va pure a scuola a rimproverare il maestro che, il giorno seguente, si scuserà con lo studente per averlo messo in punizione perché non sapeva la lezione. “Arcibenissimo”, dirà il docente, anche per i libri sciupati, per i quali Masino si guadagna cinque meriti e sei per la macchia di caffè e latte sulla camicia. E quando Masino non risponde all’interrogazione di geografia sulle parti in cui sia divisa l’Italia, ma dice che la penisola è divisa in “di sopra, di sotto, di mezzo e da una parte” non lo sgrida, ma gli consiglia di rispondere meglio la prossima volta...

L’*Avvocato* è sì un racconto per ragazzi, ma è anche un modo per puntare il dito contro il comportamento degli adulti che spesso, sembra dirci Masino interpretando il pensiero dei piccoli di ogni tempo, esagerano con rimproveri e richieste. Nel mondo perfetto di Masino c’è anche una mamma a dir poco benevola: “Ecco, mamma, se invece di studiar la lezione, andassi a giocare a trottola nei viali delle Cascine? – scrive Masino - Benissimo! Si vede proprio che sei un ragazzino pieno di giudizio. La trottola, alla tua età, è molto più utile della Geografia e della Storia. Che bisogno c’è di studiare la Storia quando tutto il mondo è pieno di storie? Dunque, addio carino; io scappo a fare una visita alla mia sorella, e tu cerca di divertirti più che puoi, e non studiar tanto!... (*tornando indietro*). Mi raccomando: non studiar tanto! (*tornando indietro una seconda volta*). Non studiar tanto, perché a studiare c’è sempre tempo!...”.

Nel secondo capitolo del suo racconto, il giovane autore aggiunge: “Come dovrebbero essere i babbi, quando correggono i loro figliuoli. Masino, pochi giorni dopo, andò in camera a cercare il suo babbo (il quale si era corretto del bruttissimo vizio di brontolare) e gli disse:

«Sai, babbo, che cosa mi ha fatto il maestro?».

«Che ti ha fatto?».

«Con la scusa che ho sbagliato a rispondere nell’Aritmetica, mi ha messo in penitenza».

«Ma queste son cose orribili!... Lo racconterò ai carabinieri!...».

«Senti, babbo; io non voglio più andare a scuola».

«Io farei come te. A che serve la scuola? La scuola non è altro che un supplizio inventato apposta per tormentare voialtri poveri ragazzi».

«Capisci? Mettermi in penitenza perché l’Aritmetica non vuole entrarmi nella testa! Sta’ a vedere che un libero cittadino non sarà padrone di non saper l’abbaco. Perché anch’io sono un libero cittadino, ne convieni, babbo?».

«Sicuro che ne convengo!».

«Il mio maestro è un buon uomo: ma è un uomo piccoso. Figurati! pretenderebbe che i suoi scolari dovessero studiare!...».

«Pretensioni ridicole! Se viene a dirlo a me, non dubitare che lo servo io».

«Dovresti andare a trovarlo!».

«Vi anderò sicuro: e gli dirò che i maestri possono pretendere che i loro scolari sappiano la lezione: ma obbligarli a studiare, no, no, mille volte no».

«La volontà è libera, ne convieni, babbo?».

«Sicuro che ne convengo, e quando un ragazzo dice: «io non voglio studiare» nessuno può costringerlo».

Leggere questi testi ai ragazzi di 11 o 12 anni di oggi può sembrare strano, invece queste frasi andrebbero sicuramente a bersaglio per l’attualità che mantengono, quasi che, passati i secoli, non lo siano i pilastri del rapporto genitori-figli-maestri.

A proposito di punti fermi nei rapporti tra generazioni - che Collodi esprime bene tratteggiando a parole i personaggi della vita quotidiana, ai quali aggiunge pennellate caricaturiste - è interessante il contributo di Giuseppina Paone che nella conclusione della sua tesi di dottorato di ricerca in Filologia dell'Università degli Studi di Napoli (tutore: Prof. Antonio Saccone. Napoli 2017. Coordinatore: Prof. Antonio Gargano) dal titolo *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso Collodi* (3) scrive: "Pensiamo infine che il caso-Collodi si sia dimostrato particolarmente fruttuoso proprio perché il Lorenzini rappresenta uno dei più validi esempi in cui la figura del giornalista e quella del caricaturista si incontrano nei modi e negli scopi - nei modi che devono essere tali per quei particolari scopi: la scrittura veloce, lo stile brioso e ritmato, il disegno di figure caricaturali descrivono tutti elementi che, inseriti nel supporto-giornale, diventano gli strumenti dell'intellettuale-giornalista per raggiungere un pubblico più ampio e più differenziato e coinvolgerlo nelle battaglie risorgimentali. Dal punto di vista letterario sembra che le caratteristiche naturali della scrittura di Collodi incontrino i modi caratteristici del giornalismo e della caricatura; inoltre, la forma particolare della caricatura rappresentata dalle fisiologie piace particolarmente al Lorenzini: egli se ne appropria e le imprime il suo personale marchio, ibridandola con lo schema della macchietta e utilizzandola quasi automaticamente per la costruzione dei personaggi o come principio unificante per la struttura di libri. Gli studi sul Collodi caricaturista fisiologista potrebbero forse avanzare a partire da queste nostre conclusioni e applicando le stesse al capolavoro collodiano per verificare quindi in quali modi il principio fisiologico-caricaturale agisca nelle modalità di costruzione dei personaggi e nella struttura del libro. Lo studio di caricatura, giornalismo e di Collodi-giornalista e caricaturista suggeriscono infine che bisognerebbe forse tendere verso un'integrazione dei campi d'indagine per la messa in comunione di dati e strumenti tra le discipline, l'apertura dei confini in funzione di una ricerca più produttiva, più feconda, più viva".

Integrazione dei campi di indagine che potrebbe sicuramente essere proficua per una ricerca più aperta e feconda, ma anche per un incontro più vero tra il mondo degli adulti e quello dei ragazzi e soprattutto più sorridente e più agganciato all'attualità che, come Collodi ha insegnato, è senza data. Come senza data sono i caratteri distintivi degli uomini.

Lo ricorda bene Carlo Serafini che ancora nel suo *Carlo Collodi giornalista* scrive: "Altro interessante contributo, di natura prettamente satirica e attribuibile a Collodi, è quello dell'*Uomo tranquillo*, pubblicato il 16 febbraio 1849: l'uomo tranquillo, preoccupato di non poter godere tranquillamente dei suoi averi per le agitazioni politiche scoppiate in Toscana nel '47, lascia la Toscana e fugge in Sicilia, dove è sorpreso dalla rivoluzione del 12 gennaio '48. Decide perciò di cercare rifugio in Francia e si stabilisce a Parigi, ma è costretto a lasciare anche la Francia per la rivoluzione di febbraio e si reca a Vienna dove si trova a dover fare i conti con la rivoluzione di marzo. Allora decide di abbandonare l'Europa e si trasferisce negli Stati Uniti, precisamente nella California, dove la scoperta dell'oro fa accorrere un gran numero di cercatori e i prezzi aumentano spaventosamente e l'uomo tranquillo perde tutti i suoi averi e muore di accidente. Sulla sua tomba viene scritto: "Qui giace l'uomo tranquillo. Morto d'una serie di affanni per aver dimenticato che l'uomo si agita e Dio lo conduce".

Vale ricordare anche la chiusa de *L'Avvocato*, in cui l'autore scrive: "Il racconto di Masino finiva con queste parole; e l'autore, tutto contento del suo capolavoro, ne fece offerta a parecchi giornali: ma nessuno volle accettarlo. I più benigni si contentarono di ridergli in faccia. Allora il nostro amico si consolò dicendo: — Peccato che nessuno abbia voluto pubblicarmi questo Racconto! Che bella lezione sarebbe stata per i genitori brontoloni e per i maestri tiranni!... Ma ci vuol pazienza! Oramai è destino che tutti i ragazzi, con la scusa di farli studiare, debbano essere sempre perseguitati!...".

Note

(1) Serafini Carlo, in *Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020 Isbn: 9788890790560).

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>

(2) Collodi Carlo, *L'Avvocatino, difensore dei ragazzi svogliati e senza amor proprio* - scritto nel 1857, inserito nel volume *Storie allegre. Libro per i ragazzi*, pubblicato a Firenze nel 1887. Firenze 1887. https://it.wikisource.org/wiki/Storie_allegre/L%27avvocatino; Passerino Editore; Editori Riuniti, ill. di Chiara Rapaccini, 1992.

(3) Paone Giuseppina, tesi di dottorato di ricerca in Filologia dell'Università degli Studi di Napoli dal titolo *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso Collodi* (tutore: Prof. Antonio Saccone. Napoli 2017. Coordinatore: Prof. Antonio Gargano) - http://www.fedoa.unina.it/11887/1/paone_giuseppina_29.pdf

Nell'officina traduttiva di Carlo Collodi: dai *Contes de fées* a *I racconti delle fate*

di Cinzia Grimaldi

Un'analisi approfondita che non solo identifica e descrive le strategie linguistico-traduttive adottate da Collodi, ma ne valuta anche l'impatto culturale e pedagogico nel contesto dell'Italia postunitaria, alla ricerca di un repertorio di letture per l'infanzia capace di coniugare intrattenimento, moralità e normatività linguistica.

Premessa

L'obiettivo del presente contributo è analizzare la traduzione italiana dei *Contes de fées tirés de Claude [sic, per Charles] Perrault, de Madame d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont, et illustrés par Bertall, Beaucé, etc.*, realizzata da Carlo Collodi (1826–1890) e pubblicata nel 1876 con il titolo *I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi*. Il testo di partenza su cui basiamo la nostra indagine è costituito dall'edizione Hachette del 1866, inserita nella celebre collezione «Bibliothèque rose illustrée». Il testo di arrivo sotto esame è l'edizione Paggi del 1876 (e sue riproduzioni anastatiche digitali), adottata in ragione della sua maggiore affidabilità rispetto alle edizioni moderne. Per una l'analisi filologica esaustiva delle edizioni francesi dei *Contes* e delle relative traduzioni italiane si rimanda agli studi di Bonanni e alla bibliografia ivi contenuta (1). Attraverso un approccio filologico e comparatistico, il presente studio intende esaminare le strategie linguistico-traduttive adottate da Collodi, valutandone l'impatto linguistico, culturale e pedagogico nel contesto dell'Italia postunitaria. L'ipotesi è che la sua traduzione non si configuri come una mera trasposizione linguistica, ma come una forma di riscrittura orientata a un pubblico infantile italiano in via di formazione.

I *Contes de fées*: struttura e orizzonte culturale

Prima di addentrarci nell'analisi delle dinamiche editoriali e delle scelte traduttive, appare opportuno offrire una breve panoramica dei *Contes*, così da chiarire il quadro di riferimento dell'indagine. Nell'antologia Hachette, nove sono le fiabe di Charles Perrault (1628-1703), tratte da *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1695-1697), noto come *Contes de ma mère l'Oye*. I *Contes* in origine erano otto; poi a essi venne aggiunto *Peau d'âne* (*Pelle d'asino*), racconto in versi che Perrault aveva pubblicato nel 1694, e in seguito diffuso anche in versione prosastica, il cui autore è ignoto, come fa notare Calvino nella nota introduttiva ai *Racconti di Mamma Oca* nell'edizione Einaudi (2). Le fiabe di Perrault presenti nell'Antologia sono le seguenti: *La barbe bleue*, *La belle au bois dormant*, *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*, *Le petit poucet*, *Peau d'âne*, *Les Fées*, *Le petit Chaperon Rouge*, *Le maître chat ou Le chat botté Riquet à la houppe*. Titoli tradotti da Collodi: *Barba-blu*, *La Bella addormentata nel bosco*, *Cenerentola*, *Puccettino*, *Pelle d'Asino*, *Le fate*, *Cappuccetto Rosso*, *Il gatto con gli stivali*, *Enrichetto dal ciuffo*. Quattro sono le fiabe tratte da due raccolte di Madame Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705), riconosciuta quale l'emula più fortunata di Perrault: *La Belle au cheveux d'or*, *L'Oiseau bleu*, *La Chatte blanche*, *La Biche au bois*. Tradotti da Collodi: *La bella dai capelli d'oro*, *L'uccello turchese*, *La Gatta Bianca*, *La Cervia nel bosco*. Completano il corpus due fiabe di Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780): *Le prince aimé* e *La belle et la bête*. Tradotti da Collodi: *Il Principe Amato*, *La Bella e la Bestia*.

Sulla disorganicità evidente dell'antologia ha scritto Bouchard sottolineando come il volume raccolga le fiabe di autori molto famosi nella cultura francese, tra i più noti tra '600 e '700, ma «le riproduce senza nessuna cura del contesto originale». Bouchard osserva, riferendosi all'Antologia, che essa «di Perrault riprende in ordine arbitrario sette delle otto *Histoires ou contes du temps passé*, ma

omette *Les Fées* e inserisce la riscrittura in prosa del racconto in versi *Peau d'âne* pubblicato nella raccolta precedente del 1694. Di Madame d'Aulnoy, mette insieme in modo sconclusionato quattro fiabe da due raccolte, *Contes des fées* e *Contes nouveaux ou les Fées à la mode*; e vi aggiunge le due fiabe di Madame Leprince de Beaumont che appartengono a una stagione e a una estetica decisamente diversa nella storia del genere in Francia e in Europa: quello della letteratura pedagogica, quando il *conte de fées* viene concepito come narrazione edificante destinata a trasmettere un sapere comportamentale a un pubblico decisamente giovanile» (3). A proposito di stagione e di estetica, Galateria evidenzia che Perrault ha come pubblico di riferimento la società di corte che fa già «uso mondano delle fiabe» all'inizio del regno di Luigi XIV (4). Sulla stessa linea, Pontiggia, nella sua prefazione ai racconti nell'edizione Adelphi, nota come sia possibile rintracciare molti indizi di questo uso galante della fiaba: nelle dediche, nella velata ironia nelle *moralités* a fine fiaba, in certe allusioni sessuali rintracciabili all'interno del racconto. Anche madame d'Aulnoy, si rivolge a un pubblico di corte, cosicché i toni galanti, eleganti, oltre a certi rimandi al mito, pongono la sua voce molto distante dalla tradizione popolare delle fiabe. Madame Leprince de Beaumont, in un diverso contesto storico e culturale, introduce nella fiaba elementi moralisti: virtù, buon senso, insegnamento, raziocinio (5).

I fratelli Paggi e la scelta di Collodi: quadro storico-culturale e ragioni editoriali

Per trent'anni Collodi svolge un'intensa attività di giornalista, critico musicale e teatrale, prima di affermarsi come autore di letteratura per l'infanzia: un profilo poliedrico, come evidenziano Boero e De Luca nel volume *La letteratura per l'infanzia*, edito da Laterza nel 1995 (6). La scelta editoriale dei fratelli Felice e Alessandro Paggi di tradurre i *Contes* per la collana "Biblioteca Scolastica" non risponde tanto all'esigenza di colmare una presunta lacuna nella tradizione narrativa italiana già ampiamente attestata in ambito favolistico, basti ricordare *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (1550-1553) (7) e *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (1634-1636) (8) – i due repertori che costituiscono gli antecedenti letterari diretti dei *Contes* – quanto piuttosto alla volontà di proporre e diffondere un modello linguistico e stilistico. L'antologia dei *Contes* offre infatti esempi di prosa limpida e funzionale a un progetto educativo moderno.

Per comprendere le ragioni che portano ad affidare a Collodi la traduzione dell'antologia francese, è necessario collocare l'iniziativa nel contesto della Firenze postunitaria, divenuta capitale del Regno d'Italia tra il 1865 e il 1871. In questi anni la città rappresenta un centro propulsore per l'editoria scolastica e per la definizione di modelli linguistici nazionali, in linea con le esigenze di alfabetizzazione e unificazione culturale del nuovo Stato, come sottolinea De Mauro in *Storia linguistica dell'Italia unita* (9).

I Paggi si distinguono come editori attenti alla produzione didattica e alla letteratura per l'infanzia, settori strategici per la formazione di una nuova cittadinanza e per la costruzione di una coscienza culturale e linguistica condivisa. La loro attività si inserisce in un clima segnato anche dal dibattito linguistico successivo alla cosiddetta "questione della lingua", rilanciata, tra gli altri, da Alessandro Manzoni, che proponeva un modello di italiano basato sull'uso vivo del fiorentino colto, secondo una linea ben documentata da Migliorini nella *Storia della lingua italiana* (10). In tale prospettiva, la pubblicazione di testi destinati a giovani lettori e lettrici assume una funzione normativa oltre che educativa. È opportuno ricordare che nel 1868 Collodi viene coinvolto, su iniziativa del ministro della Pubblica Istruzione, Emilio Broglio, nei lavori preparatori della redazione di un dizionario di lingua parlata, il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, dato alle stampe nel 1870. Un incarico che attesta il riconoscimento istituzionale delle sue competenze linguistiche e ne conferma il ruolo attivo nel processo di definizione di un italiano unitario fondato sull'uso fiorentino.

La scelta di Collodi appare, dunque, tutt'altro che casuale: egli univa solide competenze linguistiche, conoscenza della lingua francese e una spiccata sensibilità pedagogica. Inoltre, la sua prosa – chiara, fluida e improntata a un fiorentino “addomesticato” – risulta particolarmente adatta agli obiettivi editoriali dei Paggi: offrire testi accessibili, ma al tempo stesso esemplari dal punto di vista linguistico. Affidare a Collodi la traduzione dei *Contes* significa, quindi, garantire non solo la qualità della resa, ma anche la coerenza con un progetto culturale più ampio: la costruzione di un repertorio di letture per l'infanzia capace di coniugare intrattenimento, moralità e normatività linguistica. In questo senso, l'operazione editoriale dei Paggi e l'intervento traduttivo di Collodi si configurano come momenti complementari di un medesimo processo di mediazione culturale, volto a plasmare il gusto e la lingua delle nuove generazioni.

Un “giallo editoriale”: precedenti traduttivi e responsabilità della selezione

Un nodo critico della versione collodiana dei *Contes* è rappresentato dalla prima traduzione italiana, a cura di Cesare Donati (1821-1877), pubblicata dall'editore Jouhaud nel 1867. Da questa edizione Collodi sembra riprendere il titolo, la selezione dei racconti e il loro ordine. Queste convergenze, in passato, hanno portato Tempesti a parlare di un possibile atto di pirateria editoriale (11). Le ricerche più recenti, invece, in particolare quelle compiute da Bonanni (12) evidenziano che tali convergenze derivano dall'uso di un comune testo base: l'edizione Hachette nel 1866. In questa prospettiva, più che postulare rapporti di dipendenza diretta o di derivazione, appare più prudente limitarsi a rilevare l'esistenza di un antecedente traduttivo, che si inserisce nello stesso circuito editoriale e culturale. Le prove a favore di questa ipotesi interpretativa scagionano Collodi dall'essere reo di plagio.

Una testimonianza fondamentale è la divergenza nella traduzione onomastica dei personaggi. Nella versione di Donati, *Barbe Bleue* viene tradotto con *Barba Turchina*, che attenua la marcatezza cromatica dell'originale e richiama un lessico più letterario. La componente descrittiva del nome viene mantenuta, ma in una forma meno incisiva sul piano percettivo. Diversamente, la resa collodiana *Barba-blu* opta per un colore più moderno e restituisce con maggiore forza l'effetto del nome francese. Inoltre l'aggiunta grafica del trattino rafforza l'unità del composto e la sua memorabilità. In questo senso, il passaggio da “turchina” a “blu” non è solo lessicale, ma segnala una diversa modalità di mediazione tra testo di partenza e testo d'arrivo. Analoga operazione si ritrova nella traduzione di *Petit Chaperon Rouge*, che Donati traduce con *Berrettina ossa*. Un termine generico e meno connotato sul piano culturale, facendo perdere così il riferimento specifico al copricapo tradizionale francese. Diversamente, la resa collodiana *Cappuccetto Rosso* recupera con maggiore precisione il valore semantico dell'originale. Anche in questo caso, le due soluzioni riflettono strategie differenti: Donati privilegia un adattamento più generico, mentre Collodi elabora una denominazione più precisa e iconicamente efficace, destinata a stabilizzarsi nell'uso e nell'immaginario collettivo.

Nell'officina traduttiva collodiana: tra mediazione e riscrittura

Le considerazioni fin qui svolte relative al contesto editoriale e alla configurazione testuale della raccolta, rendono ora necessario spostare l'attenzione sul piano propriamente traduttivo. In altri termini, si tratta di interrogare più da vicino le modalità attraverso cui Collodi interviene sul testo ridefinendone assetto linguistico e funzione comunicativa.

L'analisi delle strategie traduttive adottate richiede un inquadramento teorico che consenta di definire con maggiore precisione il ruolo di Collodi traduttore all'interno del processo di trasferimento interlinguistico. In tale prospettiva, egli può essere concepito come una figura di mediazione che svolge un ruolo fondamentale nel passaggio dal testo originale al testo tradotto. Siamo in presenza,

per usare una felice espressione di Fabbri di un vero e proprio “terzo uomo” che media tra due comunità linguistico-culturali, sia pure affini come quella francese e italiana (13). Collodi traduttore non si limita a un cambiamento di codice linguistico, ma, come sostiene Eco, interviene su categorie più complesse, quali il “gusto” dei lettori e gli indicatori culturali propri di ciascuna comunità linguistica (14). Questa impostazione teorica implica il superamento di una concezione mimetica della traduzione, a favore di una visione dinamica e funzionale del testo, visto ora come *source-oriented* (traduzione orientata verso la cultura della lingua di partenza) ora come *target-oriented* (traduzione orientata verso la cultura di arrivo) (15).

Su queste basi, si può ipotizzare una metodologia adottata da Collodi per la sua traduzione dei *Contes*, articolata in tre punti: 1) scelte macrotestuali (titolo, organizzazione del corpus, paratesti); 2) strategie lessicali e sintattiche; 3) interventi di natura culturale e pedagogica. Tale articolazione consente di verificare in che misura la traduzione si orienti verso il testo di partenza o, al contrario, verso quello di arrivo. I dati analizzati sembrano evidenziare un orientamento prevalente verso il polo della cultura di arrivo. Tale tendenza emerge già nella resa del titolo, che non si limita a una trasposizione letterale, ma segnala un processo di adattamento volto a rendere l’opera immediatamente riconoscibile e funzionale per il pubblico italiano e coerente con le esigenze editoriali e pedagogiche del contesto postunitario.

Contes de fées tirés de Claude [sic, per Charles] Perrault, de Madame d’Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont (1866)

I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi (1876)

Come si può notare, il titolo originale si presenta come una formulazione ampia e informativa, che assolve a una funzione eminentemente descrittiva e editoriale: esso esplicita le fonti autoriali (Charles Perrault, Madame d’Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont), valorizza l’apparato iconografico e si colloca pienamente nelle pratiche titolistiche dell’editoria francese ottocentesca. La versione italiana opera invece una marcata riduzione testuale eliminando ogni riferimento agli autori e alle autrici di origine e agli elementi paratestuali dell’edizione francese.

Tale scelta comporta uno spostamento significativo: da un titolo informativo e cumulativo si passa a una formulazione essenziale, centrata sul contenuto narrativo e sulla figura del traduttore-autore. Si potrebbe dire che Collodi traduttore, anziché occultarsi dietro il testo (invisibilità del traduttore) si renda volutamente visibile, iscrivendo il proprio nome nello spazio paratestuale, dichiarando apertamente l’atto del tradurre (16). L’esplicita menzione dell’atto traduttivo (*voltati in italiano*) e l’indicazione del nome di Collodi contribuiscono a rendere visibile la mediazione, attribuendo al traduttore un ruolo di garanzia e di autorità. Il titolo italiano si configura così come un primo, evidente esempio di traduzione *target oriented*.

Un ulteriore elemento di rilievo è rappresentato dall’*Avvertenza* che Collodi premette alla propria traduzione, in sostituzione della *Préface* presente nell’edizione francese. Tale intervento non si limita a una funzione introduttiva, ma si configura come un dispositivo di mediazione attraverso cui Collodi traduttore ridefinisce il “patto narrativo”.

“Avvertenza

Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m’ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. Ad ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi

di dire: e questo ho voluto notare qui in principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario.

Peccato confessato, mezzo perdonato: e così sia". (1876)

Collodi dichiara la propria adesione al testo di partenza (*serbarmi fedele al testo francese*), prendendo al contempo le distanze da una pratica di riscrittura libera (*Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio*). Tuttavia, tale dichiarazione di fedeltà è immediatamente temperata dall'ammissione di *leggerissime varianti*, che riguardano il lessico, la sintassi e i modi di dire. Si delinea così una strategia discorsiva duplice: da un lato Collodi traduttore rivendica un principio di fedeltà, funzionale a garantire l'autorevolezza dell'operazione; dall'altro, legittima preventivamente i propri interventi, inscrivendoli entro una soglia di accettabilità controllata. L'*Avvertenza* svolge dunque una funzione di anticipazione e neutralizzazione delle possibili obiezioni del lettore (*a scanso di commenti*). Particolarmente significativa è la chiusa (*Peccato confessato, mezzo perdonato*), che introduce una tonalità ironica e attenua il potenziale conflitto tra norma e pratica traduttiva.

Le *moralités* come banco di prova della traduzione collodiana

Data l'impossibilità di fornire un'analisi esaustiva dell'intera traduzione dei *Contes*, si è ritenuto opportuno circoscrivere l'indagine a una *moralité*, ossia a quella parte testuale posta a chiusura di fiaba. Compariamo la *moralité* del conte *La barbe bleue* di Perrault con la traduzione collodiana.

“MORALITÉ

La curiosité, malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets;
On en voit, tous les jours, mille exemples paraître.
C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger;
Dès qu'on le prend, il cesse d'être.
Et toujours il coûte trop cher.

AUTRE MORALITÉ

Pour peu qu'on ait l'esprit sensé
Et que du monde on sache le grimoire,
On voit bientôt que cette histoire
Est un conte du temps passé.
Il n'est plus d'époux si terrible,
Ni qui demande l'impossible :
Fût-il malcontent et jaloux.
Près de sa femme on le voit filer doux ;
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître". (1866)

“Da questo racconto, che risale al tempo delle fate, si potrebbe imparare che la curiosità, massime quando è spinta troppo, ci porta addosso qualche malanno”. (1876)

La *moralité* originale presenta una duplice articolazione: una prima incentrata sul tema della curiosità e una seconda (*Autre moralité*) che introduce una lettura ironica e disincantata dei rapporti coniugali. La forma versificata, inoltre, costruisce un tono sentenzioso, ma al tempo stesso leggero. Nella resa di Collodi, invece, si assiste a una drastica riduzione del testo. L'articolazione doppia della *moralité* viene soppressa e ricondotta a un'unica formulazione in prosa di carattere riassuntivo, che richiama i proverbi con cui Basile chiude i suoi racconti ne *Lo cunto de li cunti* (17). Dal punto di vista sintattico-lessicale si osserva un abbassamento del registro a favore di una forma più diretta e nostrana, come si evince da queste due porzioni testuali: "ci porta addosso qualche malanno" e "massime quando è spinta troppo", entrambe colorite e idiomatiche. In definitiva, la *moralité* non viene semplicemente tradotta, ma selezionata, semplificata e riformulata, secondo una strategia di adattamento consapevole.

Domesticazione linguistica

Spostiamo ora l'attenzione dalle *moralités* alla domesticazione linguistica di alcuni termini francesi dei *Contes*, in quanto particolarmente esemplificativi.

Marraine: termine impiegato per designare la figura della madrina viene tradotta sistematicamente da Collodi col termine "**comare**" dalla marcata coloritura popolare. L'alternativa "madrina", più aderente al testo di partenza, avrebbe garantito una maggiore precisione semantica, ma sarebbe risultata meno efficace sul piano comunicativo. Con "comare", Collodi non traduce semplicemente il termine, ma l'effetto che esso è destinato a produrre sul lettore.

Mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme sa mère-grand: questa frase, tratta da *La belle au bois dormant*, viene tradotta da Collodi con "ed egli fu abbastanza prudente da non farle osservare che era vestita come **la mi' nonna**". L'introduzione del possessivo toscano "**mi**" produce un effetto di oralità e di forte ironia rispetto all'originale francese. Una prassi traduttiva che evidenzia una chiara domesticazione rispetto al modello di partenza.

Bijou, presente nella fiaba *La Chatte Blanche*: reso in italiano con il termine "**bigiù**", testimonia un processo di adattamento fonetico e morfologico che riflette l'uso popolare della lingua italiana ottocentesca. Collodi conserva l'eco della forma francese, ma la integra nel sistema linguistico italiano attraverso una grafia italianizzata. Nel complesso, gli esempi considerati mostrano come la traduzione collodiana intervenga su diversi livelli: lessicale, sintattico e fonico, confermando l'orientamento verso la cultura di arrivo.

Conclusioni

L'indagine fin qui condotta ha mostrato come la traduzione italiana dei *Contes des Fées* di Collodi non possa essere ridotta a una semplice trasposizione linguistica, ma debba essere intesa come una pratica di mediazione e riscrittura, strettamente connessa al contesto culturale dell'Italia postunitaria.

L'analisi del quadro editoriale, delle dinamiche filologiche e delle strategie traduttive ha mostrato come l'intervento collodiano si collochi all'incrocio tra esigenze linguistiche, pedagogiche ed editoriali. In particolare, le scelte operate — dalla riformulazione del titolo alla sostituzione della *Préface* con l'*Avvertenza*, fino alla riscrittura delle *moralités* e alla sistematica domesticazione lessicale — evidenziano una tensione costante tra fedeltà dichiarata e adattamento praticato, che costituisce il tratto distintivo della sua officina traduttiva.

Collodi non si limita a “tradurre” i *Contes*, li reinscrive entro un sistema culturale diverso, intervenendo sulla forma, sul registro e persino sull’orizzonte di senso delle narrazioni. Da questo punto di vista, il caso collodiano invita a riconsiderare più in generale il ruolo della traduzione nella storia della letteratura per l’infanzia: non come attività ancillare o derivativa, ma come luogo privilegiato di elaborazione linguistica e culturale, capace di incidere profondamente sui processi di formazione del pubblico e sulla definizione dei modelli narrativi nazionali.

Resta tuttavia aperta una questione che questo studio può solo in parte affrontare e che costituisce una possibile direzione per ulteriori ricerche: in che misura le strategie adottate da Collodi nella traduzione dei *Contes* abbiano influenzato la sua successiva produzione originale, e in particolare la costruzione linguistica e narrativa di opere destinate all’infanzia, da *Giannettino* (1877) a *Minuzzolo* (1878), fino a *Le avventure di Pinocchio* (1883). Un’analisi sistematica delle continuità tra pratica traduttiva e scrittura autoriale potrebbe infatti contribuire a chiarire più a fondo il ruolo della traduzione come laboratorio creativo, capace non solo di mediare tra culture, ma anche di generare nuove forme espressive all’interno della letteratura italiana.

Note

- (1) Bonanni Veronica, *I racconti delle fate. Collodi traduttore di Perrault, d’Aulnoy e Leprince de Beaumont*, in *Quaderni di Italianistica 2013*, a cura della sezione di italiano dell’Università di Losanna, Edizioni ETS, 2013.
- (2) Perrault Charles, *I racconti di Mamma Oca* seguito da *Le fate alla moda* di Madame d’Aulnoy. Nota introduttiva di Italo Calvino. Traduzione in versi di Elena Giolitti con la collaborazione di Diego Valeri per la traduzione di testi, Einaudi, 1957.
- (3) *Edizione nazionale delle opere di Carlo Lorenzini Collodi*, Pescia Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti, 2015, vol. IV. *I racconti delle fate voltati in italiano da Carlo Collodi*, a cura e con introduzione di François Bouchard.
- (4) Perrault Charles, *Fiabe*, a cura di Ida Porfido, introduzione di Daria Galateria, Letteratura Universale Marsilio, 2002.
- (5) Collodi Carlo, *I racconti delle fate*, illustrazioni di Gustave Doré, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Adelphi, 1976.
- (6) Boero Pino, De Luca Carmine, *Carlo Collodi prima di Pinocchio*, in *La letteratura per l’infanzia*, Edizioni Laterza, 1995.
- (7) Straparola Giovan Francesco, *Le piacevoli notti*, Salerno Editrice, 2000.
- (8) Basile Giambattista, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Garzanti, 1998.
- (9) De Mauro Tullio, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Edizioni Laterza, 1984.
- (10) Migliorini Bruno, *Storia della lingua Italiana*, Sansoni Editore, 1983.
- (11) Tempesti Fernando, *Nota* all’edizione italiana di Charles Perrault, *I racconti di mamma Oca*, Feltrinelli, 1979.
- (12) Bonanni Veronica, op. cit.
- (13) Fabbri Paolo, *El tercer hombre: saber tácito y traducciones discursivas*, in *Tácticas de los signos*, ed. Lucrecia Escudero, Gedisa, 1995.
- (14) Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2003.
- (15) Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, UET libreria, Torino, 2003.
- (16) Venuti Lawrence, *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, 1996.
- (17) Basile Giambattista, op. cit.

Carlo Collodi e la costruzione dell'infanzia moderna

di Emilio Nuozi

Attraverso l'ironia, la caricatura e il racconto di fallimenti educativi, l'autore mette in scena la distanza tra il modello astratto di infanzia promosso dall'ideologia pedagogica e la realtà concreta dei bambini. Educare, per Collodi, non significa imporre un modello ideale di comportamento, bensì accompagnare il bambino nella comprensione delle regole che strutturano la vita sociale.

Introduzione. Collodi oltre il burattino

Nel panorama della letteratura italiana per l'infanzia, Carlo Collodi continua a essere identificato quasi esclusivamente con *Le avventure di Pinocchio*, opera che ha oscurato, per forza di successo e di canonizzazione, una produzione assai più ampia e stratificata. Limitare Collodi al solo burattino, tuttavia, significa perdere di vista una parte sostanziale della sua riflessione sull'infanzia, sull'educazione e sulla formazione del soggetto in età evolutiva.

Nei testi cosiddetti "minori" (racconti, libri scolastici, scritti divulgativi e articoli giornalistici rivolti ai ragazzi, come *Giannettino*, *Minuzzolo*, *La grammatica di Giannettino* e *L'abbaco di Giannettino*) Collodi costruisce una rappresentazione dell'infanzia profondamente radicata nella realtà sociale dell'Italia postunitaria. È un'infanzia concreta, spesso disordinata, attraversata dall'errore, dalla disobbedienza, dalla fatica dell'apprendere e dall'urgenza di divenire adulti in fretta. In questi testi, l'educazione non si presenta mai come enunciazione astratta di principi, ma come esperienza quotidiana, fatta di inciampi, ironia, contraddizioni e compromessi.

Il presente saggio intende indagare tale produzione non-pinocchiesca come luogo privilegiato di una pedagogia implicita, capace di coniugare intento formativo, osservazione antropologica e critica sociale. L'ipotesi di fondo è che Collodi contribuisca in modo significativo alla costruzione dell'infanzia moderna, intesa non come età idealizzata o mitizzata, ma come fase "problematica" e complessa del ciclo di vita, oggetto di regolazione e disciplina, ma anche di formazione civica.

Attraverso un'analisi tematica delle opere citate, il saggio esplora il modo in cui Collodi mette in scena il rapporto tra infanzia e norma, tra libertà e controllo, tra educazione e cittadinanza. Ne emerge il profilo di un autore che, pur muovendosi all'interno di un progetto educativo coerente con il suo tempo, utilizza l'ironia e la narrazione per smontare la retorica pedagogica dominante, offrendo una visione sorprendentemente moderna e ancora interrogabile.

L'infanzia come costruzione culturale nell'Italia postunitaria: Collodi e il nuovo soggetto educativo

Quando Collodi scrive per l'infanzia, l'Italia è un Paese giovane, impegnato non solo nella costruzione delle proprie istituzioni, ma anche nella formazione dei suoi cittadini futuri (2). In questo contesto, l'infanzia diventa progressivamente un oggetto di attenzione politica, pedagogica e morale. Non è più soltanto una fase biologica della vita, ma una condizione da modellare, orientare e correggere. La produzione collodiana non-pinocchiesca si colloca esattamente in questo snodo storico e culturale. I suoi testi partecipano a un più ampio processo di definizione dell'infanzia come età distinta, dotata di caratteristiche proprie, ma al tempo stesso bisognosa di guida e regolazione. Tuttavia, ciò che distingue Collodi da molti suoi contemporanei è il rifiuto di una visione edulcorata o sentimentalizzata del bambino. L'infanzia che emerge dalle sue pagine è irrequieta, imperfetta, spesso refrattaria all'autorità: un'infanzia che non corrisponde all'ideale pedagogico, ma che proprio per questo diventa narrativamente ed educativamente significativa.

Nei testi dedicati a Giannettino e Minuzzolo, il bambino non è mai un "buon selvaggio" da proteggere, né un adulto in miniatura da plasmare rigidamente.

È piuttosto un soggetto in formazione, attraversato da tensioni tra desiderio e dovere, tra impulso e norma. Collodi sembra muoversi in equilibrio tra due istanze: da un lato, l'esigenza di contribuire alla costruzione di un ordine educativo e civile; dall'altro, la consapevolezza che tale ordine non può essere imposto senza attriti, resistenze e scarti.

In questo senso, l'infanzia collodiana appare come una costruzione culturale, più che come un dato naturale. Le pratiche educative, le regole scolastiche, le aspettative degli adulti concorrono a definire ciò che il bambino "deve diventare". L'educazione, nei testi di Collodi, non è mai neutra: è sempre orientata alla produzione di un certo tipo di soggetto, capace di autocontrollo, responsabilità e adesione a un orizzonte morale condiviso.

E tuttavia, Collodi non nasconde le contraddizioni di questo progetto. Attraverso l'ironia, la caricatura e il racconto di fallimenti educativi, l'autore mette in scena la distanza tra il modello astratto di infanzia promosso dall'ideologia pedagogica e la realtà concreta dei bambini. Proprio in questa frizione si colloca l'originalità del suo contributo: Collodi non idealizza l'infanzia, ma la osserva nel suo farsi, nel suo essere terreno di negoziazione continua tra libertà individuale e controllo sociale.

Pedagogia implicita e ironia educativa: educare senza moralizzare

Uno degli elementi più caratteristici della scrittura collodiana destinata all'infanzia è l'assenza di un impianto apertamente prescrittivo. Nei testi non-pinocchieschi, l'educazione non si configura come una sequenza di norme esplicitamente enunciate né come un insieme di precetti morali da interiorizzare passivamente. Al contrario, Collodi costruisce situazioni narrative nelle quali il lettore bambino è invitato a osservare, riconoscere e valutare comportamenti, più che a ricevere indicazioni univoche su ciò che è giusto o sbagliato.

Questa scelta può essere letta come una forma di pedagogia implicita, nella quale il messaggio educativo non viene dichiarato, ma emerge dal contesto narrativo, dalle conseguenze delle azioni, dalle reazioni degli adulti e, non di rado, dagli effetti imprevisti delle buone intenzioni. L'errore, in questo quadro, non è semplicemente una colpa da sanzionare, bensì un passaggio quasi necessario del processo formativo. I protagonisti sbagliano, mentono, si sottraggono ai doveri scolastici; ma è proprio attraverso questi scarti che si rende visibile il funzionamento della norma.

L'ironia svolge, in questo dispositivo, un ruolo centrale. Collodi la utilizza per smorzare il tono edificante, per evitare la rigidità del discorso morale e per creare una distanza critica tra il lettore e l'autorità educativa. Le figure adulte (insegnanti, genitori, precettori ecc.) non sono mai completamente sottratte allo sguardo ironico: talvolta appaiono pedanti, altre volte incoerenti, persino incapaci di comprendere davvero il mondo infantile che pretendono di governare. In questo modo, l'autore non delegittima l'educazione in quanto tale, ma ne mette in luce i limiti, le ambiguità e le contraddizioni.

Educare, per Collodi, non significa dunque imporre un modello ideale di comportamento, bensì accompagnare il bambino nella comprensione delle regole che strutturano la vita sociale. L'ironia diventa uno strumento educativo proprio perché consente di evitare l'identificazione totale con la norma: il lettore è chiamato a riconoscere il valore delle regole, ma anche a percepirne il carattere costruito e storicamente situato.

Questa modalità narrativa si rivela particolarmente efficace nel rappresentare l'infanzia come spazio di sperimentazione morale. I personaggi collodiani non sono esempi da imitare, ma figure attraverso cui il lettore può misurare la complessità dell'agire umano. In tal senso, la pedagogia implicita di Collodi si colloca in una zona di confine tra istruzione e formazione, tra trasmissione di contenuti e costruzione di senso.

È una pedagogia che rinuncia alla certezza del risultato immediato, ma che scommette sulla capacità del soggetto in formazione di elaborare, nel tempo, un proprio rapporto con la norma e con l'autorità.

Il bambino irregolare: errore, disobbedienza e normalizzazione

Nei testi collodiani non-pinocchieschi, il bambino è raramente conforme alle aspettative dell'adulto. Giannettino, Minuzzolo e gli altri giovani protagonisti incarnano un'infanzia che potremmo definire "irregolare": distratta, insofferente alla disciplina, incline all'errore e spesso recalcitrante rispetto alle cornici regolatorie imposte dall'esterno, privilegiando percorsi d'azione non convenzionali. Questa irregolarità non è un elemento marginale o accidentale del racconto, ma costituisce il cuore stesso della rappresentazione dell'infanzia.

Collodi sembra infatti interessato non tanto al bambino ideale, quanto a quello reale, che fatica a riconoscersi nei modelli educativi proposti. L'errore, la disobbedienza e la menzogna non vengono eliminati o rapidamente corretti, ma messi in scena come esperienze strutturanti del percorso di crescita. In questo senso, l'infanzia collodiana si colloca lontano dalla tradizione edificante che domina gran parte della letteratura per ragazzi dell'Ottocento, orientata a offrire esempi positivi e comportamenti esemplari.

Il bambino irregolare di Collodi non è, tuttavia, un soggetto deviante in senso patologico. È piuttosto un individuo in formazione, che entra in conflitto con un sistema di norme pensato dagli adulti. La scuola, la famiglia e l'ordine sociale nel loro complesso appaiono come dispositivi di normalizzazione, chiamati a ricondurre l'energia infantile entro confini accettabili. L'educazione assume così una funzione ambivalente: da un lato, protegge e orienta; dall'altro, disciplina e controlla.

Collodi non si sottrae a questa ambivalenza. I suoi testi mostrano con chiarezza la necessità della norma, ma ne rivelano anche la fragilità. Le punizioni risultano talvolta inefficaci, le spiegazioni morali poco convincenti, le strategie educative incoerenti. All'interno di tale cornice, l'infanzia non si configura meramente come destinataria passiva di processi pedagogici, bensì come soggettività attiva capace di esercitare forme di *agency*, rinegoziando e rimodulando le istanze normative esterne. La disobbedienza diventa allora una lente attraverso cui osservare i limiti del progetto educativo adulto.

È proprio questa attenzione all'infanzia disfunzionale (non nel senso clinico, ma in quello culturale e simbolico) a rendere la scrittura collodiana sorprendentemente attuale. Il bambino, che non funziona secondo le attese del sistema educativo, che si sottrae ai modelli dominanti e che mette in crisi l'ordine normativo, è una figura che attraversa tutta la modernità e riemerge con forza nell'immaginario contemporaneo. In questa prospettiva, le rappresentazioni novecentesche e contemporanee del "bambino problematico", anche in ambiti artistici lontani dal contesto collodiano, possono essere lette come sviluppi di una stessa tensione: quella tra infanzia e normalizzazione.

Senza forzare parallelismi, si può riconoscere in Collodi uno dei primi autori che sono riusciti a dare dignità narrativa a un'infanzia non conforme, aprendo uno spazio simbolico che, nel tempo, consentirà di pensare il bambino non solo come destinatario di precetti e nozioni, ma come figura capace di mettere in discussione i dispositivi educativi stessi. È in questa capacità di problematizzare, più che di risolvere, che risiede una delle eredità più feconde della sua opera.

In questa rappresentazione dell'irregolarità infantile, trovano spazio anche figure apparentemente eccentriche, come quella di *Pipì, lo scimmietto rosa*. Attraverso un personaggio che appartiene al mondo animale, ma agisce secondo logiche profondamente umane, Collodi costruisce una metafora efficace della devianza come "scarto" simbolico. Pipì non è semplicemente "diverso": è una creatura

che, proprio perché non pienamente assimilabile alle categorie ordinarie, rende visibili le aspettative, le paure e le contraddizioni del mondo adulto. L'alterità di Pipì non viene corretta né normalizzata; viene piuttosto esposta, osservata, talvolta ridicolizzata, in un gioco narrativo che smaschera la fragilità delle norme sociali e educative.

Educazione, cittadinanza e responsabilità precoce: il progetto civile di Collodi

Nei testi collodiani destinati all'infanzia, l'educazione non è mai disgiunta da una prospettiva civile. L'apprendimento scolastico, l'acquisizione delle regole di comportamento e l'interiorizzazione di un certo codice morale rispondono a un obiettivo che va oltre la crescita individuale: la formazione del cittadino e della cittadina. In un'Italia appena unificata, ancora fragile nella sua identità nazionale, l'infanzia rappresenta uno spazio privilegiato di intervento educativo, un terreno su cui costruire il futuro della collettività.

Collodi partecipa pienamente a questo progetto, ma lo fa senza indulgere in un'idealizzazione rassicurante. I suoi giovani protagonisti sono chiamati a confrontarsi con responsabilità che spesso appaiono sproporzionate rispetto alla loro età. Lo studio, il rispetto delle regole, il lavoro, la gestione del tempo e delle risorse sono presentati come necessità ineludibili, più che come scelte opzionali. L'infanzia collodiana non è protetta da un'aura di innocenza, ma attraversata da un senso di urgenza che riflette le condizioni sociali ed economiche del tempo.

In questo quadro, la scuola assume una funzione ambivalente. Da un lato, è il luogo privilegiato della trasmissione del sapere e della socializzazione; dall'altro, è uno spazio di controllo, in cui il bambino sperimenta per la prima volta il confronto sistematico con l'autorità e con la valutazione. Le pratiche scolastiche descritte da Collodi (interrogazioni, punizioni, ricompense ecc.) contribuiscono a modellare un soggetto chiamato a rispondere delle proprie azioni, a misurarsi con l'errore e a interiorizzare criteri di giudizio esterni.

La responsabilità precoce diventa così uno degli snodi centrali della formazione. I bambini collodiani imparano che ogni azione ha conseguenze e che la libertà è sempre inscritta in un sistema di vincoli. Tuttavia, Collodi non presenta questo processo come lineare o indolore. Al contrario, mette in evidenza le difficoltà, le resistenze e talvolta le ingiustizie che accompagnano l'ingresso del bambino nel mondo delle regole. L'educazione alla cittadinanza non è mai un percorso pacificato, ma un processo segnato da attriti e negoziazioni.

Ciò che emerge, in definitiva, è una concezione dell'educazione come pratica profondamente intrecciata alla vita sociale. Collodi non propone un modello astratto di cittadino, ma racconta la fatica quotidiana del diventarlo. Attraverso la narrazione di esperienze educative concrete, l'autore mostra come la formazione del soggetto passi necessariamente attraverso il confronto con l'autorità, il lavoro su di sé e l'assunzione progressiva di responsabilità. In questa prospettiva, l'infanzia trascende la dimensione meramente scolastica per farsi officina di cittadinanza. Qui, i protocolli della coesistenza sociale vengono agiti e risignificati attraverso una fenomenologia del vissuto che accoglie l'errore e la divergenza come elementi costitutivi dell'assunzione di una postura partecipativa e dell'interiorizzazione dei paradigmi democratici.

Conclusioni: l'attualità pedagogica di Collodi oltre Pinocchio

L'esegesi della produzione collodiana dei testi "non-pinocchieschi" restituisce il profilo di un autore acutamente conscio dell'eterogeneità fenomenologica dell'esperienza infantile. Svincolandosi tanto dalle secche della retorica dell'innocenza quanto dalle derive di una pedagogia meramente

sanzionatoria, Collodi delinea l'infanzia quale *topos* problematico e fecondamente irrisolto. Essa si configura come un laboratorio di tensioni dialettiche, teso tra l'irriducibilità delle pulsioni individuali e la necessaria negoziazione con le istanze normative del corpo sociale.

L'attualità cogente di tale rappresentazione risiede nella sua strenua resistenza a ogni ermeneutica riduzionista. Il soggetto infantile delineato da Collodi, nella sua feconda refrattarietà ai canoni, rifugge sia la tentazione della patologizzazione clinica, sia l'ipoteca dell'idealizzazione romantica. Egli si configura come un'alterità irriducibile, mai pienamente sussumibile entro i processi di normalizzazione correttiva. Attraverso una prassi esperienziale che integra l'errore, la resistenza e lo scarto dalla norma, il fanciullo collodiano agisce quale dispositivo critico: il suo porsi "fuori misura" non è mera indisciplina, ma il catalizzatore che rende finalmente intellegibili i meccanismi profondi della prassi educativa e le strutture di controllo del corpo sociale.

In questo senso, la prospettiva collodiana si distingue nettamente da altri approcci coevi che, sul finire dell'Ottocento, iniziano a leggere l'infanzia deviante attraverso categorie deterministiche e classificatorie. Le teorie positiviste, volte a individuare precocemente segni di anomalia o di predisposizione al comportamento antisociale, tendono a fissare l'infanzia in un destino, riducendo la complessità del soggetto a una diagnosi. Collodi, al contrario, mantiene aperto il campo dell'educazione: il bambino non è mai definitivamente "perso" o "recuperato", ma sempre in divenire.

Questa apertura interpretativa consente di leggere la sua opera come una riflessione che attraversa il tempo. Le narrazioni contemporanee che mettono in scena infanzie fragili, disfunzionali o marginali continuano a interrogare gli stessi nodi: il rapporto con l'autorità, la difficoltà di aderire ai modelli normativi, il bisogno di essere riconosciuti prima che corretti. In tali rappresentazioni, l'infanzia non è più il luogo dell'ideale, ma quello della vulnerabilità e della fragilità, ma anche della possibilità e della fantasia.

L'attualità pedagogica di Collodi, come mostrano le riletture contemporanee della letteratura per l'infanzia in chiave culturale e ideologica, risiede proprio in questa capacità di pensare l'educazione come processo non lineare, segnato da fallimenti e ripartenze. I suoi testi non offrono soluzioni definitive, ma pongono domande che restano aperte: come educare senza soffocare? come accompagnare senza normalizzare eccessivamente? come riconoscere l'irregolarità quale parte costitutiva dello sviluppo?

A due secoli dalla sua genesi, l'opera collodiana permane un crocevia ineludibile per le scienze umane, configurandosi non già quale mero oggetto di celebrazione museale, bensì quale interlocutore dialettico di stringente attualità. La sua produzione agisce come un costante monito a de-costruire la visione dell'infanzia quale "problema" da risolvere o "mancanza" da colmare, invitando a riconoscerne l'irriducibile densità ontologica. In ultima analisi, Collodi ci esorta a riconsiderare l'atto educativo non come una sequenza di protocolli deterministici, ma come una postura etica capace di so-stare nell'incertezza: un esercizio di abitabilità dell'imprevisto e dello scarto, dove la relazione si fonda sulla comprensione della complessità del vivente.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma-Bari: Laterza, 2006.
- Ascenzi Anna – Sani Roberto, *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*, Vol. II, Milano: FrancoAngeli, 2018, pp. 123-169.
- Beseghi Emy (a cura di), *Infanzia e racconto: il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bologna: Bononia University Press, 2003.
- Boero Pino – De Luca Carmine, *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza, 2009.
- Bourdieu Pierre – Passeron Jean-Claude, *La riproduzione: per una teoria dei sistemi di insegnamento*, Rimini-Firenze: Guaraldi, 2006.
- Cambi Franco, *Collodi, De Amicis, Rodari: tre immagini d'infanzia*, Bari: Dedalo, 1985.
- Chiosso Giorgio, *L'Italia alfabetata. Libri di testo e editoria scolastica tra Otto e primo Novecento*, in *Quaderni del CIRSIL* 6 (2007), pp. 7-22.
- Elias Norbert, *Il processo di civilizzazione*, Bologna: Il Mulino, 1996.
- Foucault Michel, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino: Einaudi, 2014.
- Goffman Erving, *Stigma: note sulla gestione dell'identità degradata*, Verona: Ombre corte, 2018.
- James Allison – Prout Alan (a cura di), *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. London: Falmer Press, 1997. DOI: [10.5209/SOCI.55730](https://doi.org/10.5209/SOCI.55730)
- Jenks Chris, *Childhood*, London: Routledge, 2014².
- Marcheschi Daniela, *Collodi ritrovato*, Pisa: ETS, 1990.
- Marcheschi Daniela (a cura di), *Carlo Collodi, Opere*, Milano: Mondadori, 2006.
- Mortari Luigina, *La pratica dell'aver cura*, Milano-Torino: Pearson, 2022.
- Nodelman Pery, *The hidden adult: defining children's literature*, Baltimore: Hopkins University Press, 2008.
- Postman Neil, *La scomparsa dell'infanzia. Ecologia delle età della vita*, Roma: Armando, 2005.
- Tempesti Fernando, *Collodiana*, Firenze: Salani, 1988.
- Zipes Jack, *Oltre il giardino: l'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano: Mondadori, 2002. [a cura di Francesca Lazzarato].
- Zipes Jack, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*, Milano: Mondadori, 2006. [traduzione di Giorgia Grilli].

Pinocchio come “seconda nascita”: il rito di passaggio dall'infanzia all'età adulta

di Lucia Cucciolotti

Un saggio che rilegge il testo collodiano come metafora dell'età evolutiva, concentrandosi, in particolare, sulle caratteristiche della fase adolescenziale, tra segreti, bugie, cambiamenti, esplorazione del mondo e distacco dalla famiglia.

“In mezzo a tutte queste meraviglie, che si succedevano le une alle altre, Pinocchio non sapeva nemmeno lui se era desto davvero o se sognava sempre ad occhi aperti” scrive Collodi nel capitolo conclusivo di *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1): finalmente Pinocchio non è più una marionetta di legno ma un ragazzo come tutti gli altri.

“«Levatemi una curiosità, babbino: ma come si spiega tutto questo cambiamento improvviso?» (2) chiese Pinocchio a Geppetto, saltandogli al collo e coprendolo di baci, e Geppetto, dopo avergli attribuito il merito aggiunse: “«Perché quando i ragazzi, da cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prender un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie»” (3).

Con la stessa meraviglia di Pinocchio che si guarda allo specchio, dopo tante disavventure anche tragiche e dolorose, vediamo finalmente il pezzo di legno di una volta trasformato in un ragazzo che si prende cura amorevolmente di suo padre, ingegnandosi con la buona volontà e lavorando.

Partiamo proprio da qui, dalla fine, per iniziare il viaggio à rebours (a ritroso), nell'evoluzione dell'adolescenza, fase di crescita da sempre tormentata, orientata al passaggio all'età del giovane adulto. Si parla di una seconda e, addirittura, di una “terza nascita” definita così da Matteo Lancini e da Fabio Madedda nel saggio *Giovane adulto. La terza nascita* (4), per descrivere il travaglio esistenziale vissuto per approdare alla condizione di “adulthood” che si dovrebbe compiere con il superamento di alcune importanti tappe evolutive, per esempio con la conclusione degli studi, l'inserimento nel lavoro, l'uscita dalla casa dei genitori, il matrimonio o la convivenza e la nascita di un figlio. Tuttavia, il limite di età per il raggiungimento di questa condizione si è esteso, negli anni 2000, fino a trentaquattro anni, un decennio più in là rispetto agli anni Ottanta, proprio perché il ruolo adolescenziale e quello adulto continuano a mischiarsi e a convivere ancora per molto tempo.

I Nuovi Adolescenti forse non saranno un “ri-Pinocchio” – scrivevano già qualche decennio fa Don Antonio Mazzi e Giuseppe Zois, in *Pinocchio e i suoi fratelli. Come educare i figli del 2000* (5) – “ma ragazzi che scappano di casa, insultano i genitori, se la spassano nel paese dei balocchi, vendono abecedari, divengono somari, non ascoltano grilli parlanti e fatine, s'allocano con gatti e volpi, vanno in prigione ve ne sono tanti”.

Ogni giorno la cronaca urla la *Maladolescenza*, i Social trasudano testimonianze scomposte di “modi di crescere” in un precario equilibrio fra normalità e disagio: storie disorientanti, vissute in angosciosa solitudine, alla ricerca forse invana di efficaci bussole affettive, “storie di giovani che attraversano *malamente* la loro adolescenza, perché incapaci - secondo Maria Rita Parsi e Mario Campanella in *Maladolescenza. Quello che i figli non dicono* (6) - di esprimere e soddisfare i propri bisogni evolutivi in maniera appagante e costruttiva, *malamente* ascoltati e compresi dagli adulti di riferimento, che non riescono a cogliere, nei loro comportamenti *trasgressivi*, la richiesta di un diverso sostegno alla crescita”.

La fase della pubertà coinvolge maggiormente la cultura affettiva della madre perché mette a repentaglio la sua relazione con il figlio: la metamorfosi puberale - scrive Pietropolli Charmet nel saggio *Non è colpa delle mamme. Adolescenti difficili e responsabilità materna*, è, infatti, “un

secondo parto” (7) e, se il processo di individuazione si è naturalmente realizzato, fa nascere un nuovo individuo, non più solo considerato “figlio di sua madre”, ma, se fallisce può portare con sé esiti sfavorevoli.

Il processo di crescita e di cambiamento avviene rapidamente, con l’acquisizione dei caratteri sessuali secondari, con le trasformazioni ormonali, i peli che spuntano, lo sviluppo della massa muscolare, la modifica di voce e di movenze il bisogno di movimento e di nuove relazioni: un nuovo corpo, dunque, che deve essere accolto e integrato da parte dell’adolescente in una nuova immagine di sé.

Nel processo evolutivo questo compito non è facile da assolvere da parte degli adolescenti che molto spesso manipolano il corpo, sedotti dai modelli estetici e “valoriali” che circolano nei mass media e in Internet. Basti pensare all’insopprimibile bisogno di ammirazione per cui occorre annullare gli eventuali difetti o anche solo tratti distintivi per puntare su un’immagine rispondente a certi canoni in fatto di look (trucco, outfit, acconciature), ma anche pesanti interventi sul corpo come diete drastiche, integratori e palestre per gonfiare i muscoli, precoci interventi di chirurgia, piercing e tatuaggi.

Sono eroi che attraversano l’adolescenza a velocità estreme, con il brivido della morte sulla pelle, consumando sostanze, che impugnano armi e agiscono con violenza senza conoscerne le conseguenze, con il desiderio di trasgredire o di ribellarsi a un disagio causato proprio dai genitori stessi o da crisi familiari. La seconda nascita non è solo un mero fatto estetico, ma si tratta bensì di un evento ben più importante, anche se meno evidente, da cui dipende l’esito felice o disturbato dell’adolescenza e, quindi, della vita intera: “è nato un soggetto sociale e sessuato, un nuovo cittadino, ma soprattutto è nata una nuova mente in grado di pensare i pensieri propri e di produrre privatissime rappresentazioni” – continua Pietropolli Charmet (8).

Questo processo di *Individuazione* vede il nuovo figlio separato dalla madre, dal padre e da tutti gli adulti di riferimento, per divenire capace di produrre pensieri molto privati, di soffrire in silenzio di un dolore muto e incomprensibile, di sentire che ha a che fare da solo con la sua mente e nessuno può fare più nulla per lui e che spetta solo a lui trovare una soluzione. Non più bambino ma neppure adulto compiuto, che non riesce a parlare dei nuovi sentimenti che prova, degli strani bisogni che avverte, della rabbia che gli esplose dentro, dell’amore, dell’amicizia. Entrano così in scena i segreti e le bugie.

“A questa terza bugia, il naso gli si allungò in un modo così straordinario, che il povero Pinocchio non poteva più girarsi da nessuna parte” (9) mentre la Fata lo guardava e rideva. Anche se Pinocchio nasce in una situazione di “mancanza” - vedasi Antonio Gagliardi in *Il burattino e il labirinto. Una lettura di Pinocchio* (10) - della figura della madre egli ne sente così tanto la necessità fino a riempire questo “vuoto” facendo della Fata dai capelli turchini la sua madrina: “Gli è tanto tempo che mi struggo di avere una mamma come tutti gli altri ragazzi!” (11).

Tutte le promesse fatte da Pinocchio alla Fatina perché la vita del burattino gli era venuta a noia, durano, ogni volta, ben poco: infatti Pinocchio si trova a meditare segretamente di andarsene da casa, visto che si diverte di più a correre dietro le farfalle o a spiccare gli uccellini dal nido, preferisce il mestiere di mangiare, bere, dormire, divertirsi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo. Ha il difetto di bazzicare troppo i compagni monelli, si lascia distrarre dalle marionette di Mangiafuoco e dall’incanto del Paese dei Balocchi con il migliore amico Lucignolo; e ancora dopo l’incontro con il Gatto e la Volpe viene addirittura impiccato alla Quercia grande dagli assassini.

Proprio come accade a Pinocchio, la bugia in adolescenza è fisiologica, visto che la verità non può più essere raccontata. Vengono proiettate (sulla madre) le paure e i timori che l’adolescente prova per non sentirsi ansioso e pessimista nei confronti delle proprie capacità. Mentre alcune mamme

non se la prendono troppo, proprio come la Fata dai capelli turchini quando si accorge che Pinocchio mente, altre invece vivono uno stato di lutto alla scoperta del figlio bugiardo; è un dolore narcisistico, spiega Pietropolli Charmet - quello della madre vittima della grande bugia che determina in lei una grave crisi nella cultura di ruolo: il “voltafaccia adolescenziale bugiardo del figlio” (12) ha rotto quella fiducia totale e reciproca portata avanti sin dall’infanzia e la madre, vittima di questo reato di eccezionale gravità, con l’aggravante della premeditazione, mette in atto reazioni di accanimento e di estenuante verifica e controllo piuttosto che vivere l’inganno come un importante rito di passaggio.

Guardando all’adolescenza in una prospettiva evolutiva, si pone molta attenzione ai cambiamenti connessi alla crescita e il compito più importante per lo sviluppo psicologico di questa fase è la costruzione dell’identità. La nostra identità non è, dunque, un dato innato, ma un’acquisizione sempre in divenire, frutto di un processo evolutivo di costruzione dal punto di vista cognitivo e affettivo e mediata dall’ambiente: un processo che inizia nell’infanzia e prosegue per tutta la vita, trovando nell’adolescenza un momento di sviluppo cruciale.

Sempre citando Charmet, appare evidente in maniera allarmante che gli adolescenti, oggi, non possiedano al loro interno un’identità sicura e ben definita, solida, voluta e rivendicata con cura “ma una sorta di nebulosa instabile, una rappresentazione delle proprie capacità ancora di tipo infantile, priva di quella saggia modestia che esprime consapevolezza del proprio valore ma anche dei propri limiti” (13).

I compiti evolutivi fase-specifici dell’adolescenza si realizzano in ogni epoca storica, possono quindi essere considerati invariati ma gli usi e costumi sociali e culturali influenzano in maniera decisiva il modo in cui i compiti si realizzano: “... Le trasformazioni dei modelli educativi familiari in direzione affettiva e relazionale, l’inneggiare all’individualismo e alla liberalizzazione delle scelte, dei valori e dei costumi sociali, la diffusione di Internet [...] hanno contribuito a inquadrare l’adolescenza in un’ottica sempre più narcisistica, ovvero sempre più indirizzata a porre al centro il Sé, anziché il bene comune, l’altro” (14) affermano Lancini e Cirillo in *Figli di Internet. Come aiutarli a crescere tra narcisismo, sexting, cyberbullismo e ritiro sociale*.

Il vero nodo è che, nel tempo, sono cambiati gli adulti; in particolare per Maria Rita Parsi (15) il loro inaridimento emotivo ha prodotto quell’edonismo ludico ingigantito e fuori luogo che spinge i cinquantenni ad adottare stili di pensiero e di comportamento simil-adolescenziali: happy hour geriatrici, con tanto di bottiglie di birra e di liquori, canne rollate, e ancora appuntamenti amorosi e abbigliamento da liceali.

L’adolescente che deve progressivamente separarsi dall’infanzia, dalle figure genitoriali per far nascere una propria identità personale, rivendica il diritto di fare da solo, decidere, inseguire le proprie scelte ma è ancora fortemente dipendente dalle figure genitoriali nei confronti dei quali vive forti esperienze di delusione delle aspettative.

La precocizzazione, il voler imporre ai bambini di crescere troppo alla svelta, di imparare subito a essere autonomi esponendoli a esperienze separative molto precoci, porta poi ad incolpare gli adolescenti che appaiono troppo immaturi, infantili e restii ad assumere ruoli di responsabilità e di autonomia.

Il rischio per la seconda nascita adolescenziale può, dunque, presentarsi sotto la forma di un “parto prematuro” e precipitoso da parte della madre e del padre, tanto da “adultizzare” ed emancipare precocemente il figlio o la figlia, lanciandoli nello spazio antropologico circostante, abdicando e delegando altri soggetti.

O, al contrario, il rischio è di “infantilizzare l’adolescente in trasformazione” da parte di “una madre reinfetante”: di conseguenza “il figlio, che non trova la via d’uscita dal labirinto dell’adolescenza” mette in atto strappi improvvisi, generando un livello di conflittualità non gestibile verbalmente e che può lasciar andare a gesti imprevedibili.

Le crisi adolescenziali, i breakdown e le rotture evolutive sono preziose opportunità durante l’adolescenza, rappresentano una straordinaria occasione di crescita perché si può ristrutturare la personalità nascente in forma nuova e definitiva: “possiamo ipotizzare che sul piano intrapsichico il breakdown esplode quando l’adolescente non è in grado di accettare il lutto del passato infantile, di integrare l’aggressività e la tempesta di nuove sensazioni generate dal corpo” spiega Anna Maria Nicolò in *Rotture evolutive. Psicoanalisi dei breakdown e delle soluzioni difensive* (16).

La sofferenza dell’adolescente è, dunque, la percezione di uno scacco, il dolore psichico che prova deriva così dal malessere che sperimenta nel non riuscire ad affrontare i compiti evolutivi, dal restare indietro rispetto ai coetanei e dalla visione di un futuro incerto, talvolta privo di speranza. La risposta dell’Altro (del genitore, dell’insegnante, del compagno di banco, del gruppo, del partner ed anche del terapeuta) si rivela, oggi più che mai, di cruciale importanza quanto più sia capace di contenere e rispecchiare l’adolescente.

La storia di Pinocchio, dove non c’è un Re a dare leggi e regolamenti, dove “anche Dio e il suo ordine provvidenziale hanno voltato le spalle a questa società ormai abbandonata ai suoi istinti distruttivi e disordinati” (17), è quella che unisce un pezzo di legno e un arzillo vecchietto di nome Geppetto, che porta con sé l’idea di “diventare padre di un burattino che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali” per realizzare le sue lontane aspirazioni giovanili. Avventura dopo avventura è possibile seguire il “faticoso costituirsi di due identità, quella di un ragazzo e quella di un genitore della loro continua e reciproca tensione, all’interno di un rapporto tutto da inventare, in mancanza di norme sicure e generali che regolamentino l’esistenza individuale e sociale” leggiamo in *Le emozionanti avventure di pinocchio (e di suo padre Geppetto)* di Lidia Leonelli Langer (18). In questa dinamicità, scrive Maggiolini in *Pieni di rabbia. Comportamenti trasgressivi e bisogni evolutivi degli adolescenti* (19) i genitori non sono esclusivamente “falegnami” che manipolano l’educazione dei loro burattini, o, al contrario, “giardinieri” che creano le condizioni migliori per far nascere la pianta e svilupparne le potenzialità. L’educazione è, infatti, intrinsecamente dinamica e inevitabilmente conflittuale, e l’equilibrio è dato dalla convivenza di valori e desideri opposti dei genitori e dei figli in un continuo aggiustamento di tensioni che spingono in direzioni differenti.

Nel periodo della loro vita in cui i ragazzi sembrano legnosi, duri e ribelli burattini, influenzabili da chiunque, il “Re” non c’è. Le regole della comunità sociale cambiano ed evolvono così rapidamente da non lasciare il tempo di sedimentare i sistemi educativi validi per tutti, e la molteplicità di approcci nei manuali di psicologia, pedagogia e psicanalisi non fa che accrescere il disorientamento. Il burattino, ridotto “a pura animalità anarchica” (20) – scrive Gagliardi – con una soggettività impulsiva e portatrice di disordine e asocialità e di pericolose tendenze omicide da abitante della foresta, alle ultime parole del Grillo, perde definitivamente la pazienza, gli tira il martello e lo spiaccica sul muro, stecchito. “Una morte apparente – commenta Franco Nembrini nelle note a *Le avventure di Pinocchio* – perché il Grillo parlante non può morire” (21).

Anche Geppetto scompare, ingoiato dal Pesce-Cane e la Fatina muore quando Pinocchio, così come ogni altro ragazzo o ragazza che arriva a questo punto della avventurosa trasformazione, ha bisogno di emanciparsi. È un momento difficile e delicato nel processo di individuazione, perché il ragazzo e la ragazza si sente staccato dai genitori e dagli adulti di riferimento (il cui modello non vuole ricalcare ma nemmeno distruggere) e si sente solo anche all’interno del gruppo dei pari.

Matteo Lancini in *Chiamami adulto. Come stare in relazione con gli adolescenti*, riferisce che oggi secondo una stima dell'Organizzazione Mondiale della Sanità, tra il 5 e il 15% degli adolescenti soffre di "solitudini al plurale: da quella emotiva, che si manifesta quando mancano i legami profondi e intimi, a quella sociale, che emerge dalla povertà di interazioni e di contatti con gli altri, a quella esistenziale, la più profonda e insidiosa, che porta a svalutare la propria vita, anche se si è circondati da amici o persone care" (22).

Il risultato delle famiglie disfunzionali con scarsa comunicazione intrasistemica, dove i genitori ripropongono i propri conflitti e incapacità di entrare nel ruolo di genitore – spiega Mazzani nel saggio *Il suicidio in adolescenza* (23) - è quello di crescere "adolescenti impauriti, insicuri, confusi, con scarsa autostima e fiducia in sé stessi, incapaci di autogestirsi e di assumersi responsabilità, ritratti ed emotivamente indifesi, insicuri sul ruolo da assumere, che spesso esprimono questa loro confusione e difficoltà di ubicazione con comportamenti auto ed etero-aggressivi".

L'adolescente, al contrario, sarebbe favorito nella sua individuazione se avesse sperimentato in famiglia un senso di amabilità e di sicurezza interiore, il sentirsi accettato dai genitori prima di tutto. Tutto ciò non accade nemmeno nella "famiglia narcisistica, affettiva e relazionale" venuta sempre più affermandosi a seguito dei cambiamenti della società dopo i conflitti della fine degli anni Sessanta e Settanta. Nel paradigma educativo della famiglia narcisistica – scrive Lancini in *Sii te stesso a modo mio. Essere adolescenti nell'epoca della fragilità adulta* (24) - "tutte le energie sono impiegate nel favorire l'espressività, l'originalità e la felicità del bambino. La realizzazione dei compiti di sviluppo da parte di bambini e adolescenti si dispiega in un clima radicalmente diverso, perché a essere cambiato è il modo in cui gli adulti si trovano a esercitare il loro mestiere di genitori".

Siamo arrivati a un cambio di passo doveroso, grazie al boomerang che è tornato indietro dopo l'emergenza sanitaria del Covid, dopo le accuse a Internet, alla didattica a distanza, agli adolescenti troppo irresponsabili e superficiali: in questa società dissociata la fragilità adulta, che deve proiettare fuori di sé le proprie contraddizioni e la povertà educativa, è stata finalmente smascherata e siamo, così improvvisamente entrati nell'era post-narcisistica.

Per rischiarare la visione di un futuro possibile e ridare speranza alla "rinascita" di ogni Pinocchio, non resta che puntare tutto sulla relazione. Gli adolescenti contemporanei ricercano adulti significativi, autentici e responsabili. Adulti capaci di stare nella sofferenza del figlio, di restare, anche in silenzio, accogliendo quel dolore scomodo, interrogando le proprie emozioni e sentimenti, lasciando da parte lo scudo della razionalità distaccata e la paura di sprofondare nella disillusione. Soltanto la relazione autentica, priva di giudizio, potrà offrire loro in questa società complessa e in continua trasformazione, la possibilità di trovare un proprio posto nel mondo, senza il quale la speranza è negata.

I figli, compagni di Pinocchio, dopo aver incontrato il Gatto cieco e la Volpe zoppa, Mangiafuoco e le seduzioni del Paese dei Balocchi, dopo essere stati impiccati o derubati e aver dormito in prigione, a un certo punto torneranno, proprio come Pinocchio, alla ricerca di Geppetto ingoiato dal Pesce-cane. Basta saperli aspettare. In questo percorso di rinascita, anche il Grillo ricomparirà più volte perché quella voce non si può uccidere, neanche dimenticare e questa coscienza, cuore, ragione, spirito, anima o come si voglia chiamare, prima o poi, nei momenti difficili, davanti al guazzabuglio della vita, torna a galla.

Note

- (1) Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi, 1971.
- (2) Collodi Carlo, op. cit.
- (3) Collodi Carlo, op.cit.
- (4) Lancini Matteo, Madeddu Fabio, *Giovane adulto. La terza nascita*, Raffaello Cortina Editore, 2014.
- (5) Mazzi Antonio (don), Zois Giuseppe, *Pinocchio e i suoi fratelli. Come educare i figli del 2000*, Piemme, 1993.
- (6) Parsi Maria Rita, Campanella Mario, *Maladolescenza. Quello che i figli non dicono*, Piemme, 2014.
- (7) Pietropolli Charmet Gustavo, *Non è colpa delle mamme. Adolescenti difficili e responsabilità materna*, Oscar Mondadori, 2006.
- (8) Pietropolli Charmet Gustavo, op. cit.
- (9) Collodi Carlo, op. cit
- (10) Gagliardi Antonio, *Il burattino e il labirinto. Una lettura di Pinocchio*, Tirrenia- Stampatori, 1980.
- (11) Collodi Carlo, op. cit
- (12) Pietropolli Charmet Gustavo, op. cit
- (13) Pietropolli Charmet Gustavo, *L'insostenibile bisogno di ammirazione*, Laterza, 2019.
- (14) Lancini Matteo, Cirillo Loredana, *Figli di Internet. Come aiutarli a crescere tra narcisismo, sexting, cyberbullismo e ritiro sociale*, Erickson, 2022
- (15) Parsi Maria Rita, Campanella Mario, *Maladolescenza. Quello che i figli non dicono*, Piemme, 2014.
- (16) Nicolò Anna Maria, *Rotture evolutive. Psicoanalisi dei breakdown e delle soluzioni difensive*, Raffaello Cortina Editore, 2021.
- (17) Gagliardi Antonio, op. cit.
- (18) Langer Lidia Leonelli, *Le emozionanti avventure di pinocchio (e di suo padre Geppetto)*, in *L'adolescente nella società senza padri*, a cura di Gustavo Pietropolli Charmet, Edizioni Unicopli, 1990.
- (19) Maggiolini Alfio, *Pieni di rabbia. Comportamenti trasgressivi e bisogni evolutivi degli adolescenti*, FrancoAngeli, 2023.
- (20) Gagliardi Antonio, op. cit.
- (21) Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Commentate da Franco Nembrini*, Edizioni San Paolo, 2023.
- (22) Lancini Matteo, *Chiamami adulto. Come stare in relazione con gli adolescenti*, Raffaello Cortina Editore, 2025.
- (23) Mazzani Maurizio, *Il suicidio in adolescenza*, Laurus Robuffo, 2004
- (24) Mazzani Maurizio, op. cit.
- (25) Lancini Matteo, *Sii te stesso a modo mio. Essere adolescenti nell'epoca della fragilità adulta*, Raffaello Cortina Editore, 2023.

Pinocchio: le ragioni di un successo, in tutte le lingue del mondo

di Lidia Maggioli

È stato tradotto in oltre duecentoquaranta lingue diverse: in questo saggio si esplora la complessità di raccontare in “altre parole” questa storia avventurosa, allegorica e polisemica, tra proverbi, modi di dire, figure retoriche e giochi di parole.

La mappa storico-geografica di un'opera che, nata in Italia, si è diffusa in ogni angolo del Pianeta grazie a traduzioni integrali, riscritture, adattamenti, filmati, prodotti teatrali, suscita non poca emozione. Come nessun'altra creazione letteraria, il romanzo *Le avventure di Pinocchio* continua a parlare a lettori di culture, tradizioni e lingue diverse col risultato di far vivere il protagonista nell'immaginario giovanile, e non solo, dei popoli. A fronte di un successo di tale portata è lecito indagare le ragioni della sintonia della storia narrata con la famiglia umana nella sua interezza.

Nelle peripezie del burattino si può ritrovare un travagliato rito di iniziazione o di passaggio, con superamento di prove anche estreme per valicare il confine tra infanzia e età adulta, tra spensieratezza incosciente e responsabilità, viatico che dovrà condurre a una condizione più matura in cui la scuola, il lavoro, la generosità, la cura dei genitori – uno solo nel nostro caso – avranno lo spazio che meritano.

Richiamato è pure il tema del viaggio, quello che Geppetto spera di fare da un angolo all'altro della Terra col suo burattino. Materia arcana e affascinante, il viaggio anche interiore, con l'esplorazione dell'animo umano nei suoi recessi più oscuri, permette di cambiare visione e prospettiva: ci sono pericoli e bisogni da soddisfare, prima di tutto quello del cibo – Pinocchio ha sempre fame – e c'è il confronto/scontro con esseri portatori di differenti punti di vista per il ruolo e l'età. Troviamo il padre Geppetto che va alla ricerca del figlio e il figlio che vuole ritrovare il padre, tema che richiama i classici. Le avventure verso luoghi sconosciuti portano a Dante e alle cronache di audaci esploratori. Per far avanzare una storia condita di arguzia e umorismo e costruita grazie a un'inventiva sbrigliata, lo scrittore non ha bisogno di carrozze, navi o treni a vapore, benché al vapore dedichi un'opera stampata a metà '800. Gli bastano una casa e una famiglia formata da un padre e un bambino in nuce con intorno il paese, le botteghe artigiane, i gendarmi, i medici, i trafficanti, la campagna, i contadini, gli animali, i compagni di strada, di avventura o di sventura, il circo, il pescatore. Intorno c'è il mare sconfinato e c'è la morte.

A indurre un sentimento di partecipazione e di comprensione profonda sono le situazioni tipiche della fiaba – pericolo, malvagità, errori, redenzione finale – benché senza il classico “C'era una volta un re”. I protagonisti sono persone semplici di cui si può rintracciare l'archetipo, eccezion fatta per la madre. Le singolari apparizioni della Fata dai capelli turchini sono state oggetto di varie interpretazioni, mentre c'è chi l'ha definita “toccante allegoria della femminilità” (Giovanni Gigliozzi, *Dizionario letterario Bompiani*) (1). Tuttavia, è un fatto: Pinocchio non ha madre e non è orfano, nella sua vita manca la genitrice/nutrice, ben presente e amata dall'autore nell'esistenza reale. E c'è da domandarsi se sulla formazione dello scrittore non abbia influito l'aver vissuto, lui primogenito, in una famiglia con 10 figli.

In una narrazione dai risvolti imprevedibili, che inducono il sorriso e un genuino piacere nei giovani e meno giovani, il romanzo esprime valori universali: sintonia, comprensione, condivisione, rispecchiamento. Di fondamentale supporto, per l'interpretazione delle scene e la definizione visiva di luoghi e personaggi, la creatività degli illustratori, a partire del fiorentino Enrico Mazzanti, che ne illustra la prima edizione in volume (2).

Del fiorentino che “figli non lasciò della sua carne, ma uno ne lasciò nato dal suo spirito: l'immortale Pinocchio”, come riferisce Mary Tibaldi Chiesa, Letteratura infantile (3), è stato sottolineato il carattere esuberante, oltre all'impegno sociale e professionale di acceso polemist. Va ricordato che Carlo Lorenzini nasce a Firenze nel 1826 quando la Toscana è sotto il dominio degli Asburgo-Lorena, governo che si conclude nel 1859 con la caduta del granduca Leopoldo II, detto "Canapone", appellativo sicuramente gradito al nostro che mal sopporta i granduchi, benché nei 122 anni del loro potere abbiano introdotto anche riforme moderne come l'abolizione della pena di morte.

La letteratura infantile entra abbastanza tardi nella vita di Collodi con le traduzioni di Perrault, Madame Leprince de Beaumont, Madame D'Aulnoy del 1876. Ed è in quel mondo senza tempo, nel mescolare quotidiano e favoloso che trova la sua più vera cifra espressiva liberandosi da nevrosi e risentimento (4), mentre il bagno nell'universo della fiaba risponde magicamente al cuore e alla mente dei ragazzi. A queste seguono testi pedagogici e narrazioni dalle chiare finalità didascaliche – *Giannettino* e *Minuzzolo* – prima del fatidico 1881, anno in cui sul *Giornale per i bambini* di Ferdinando Martini compare *La storia di un burattino*, che prosegue a puntate fino alla morte del protagonista, impiccato al ramo di una quercia. Così doveva finire, ma le proteste dei lettori provocano una guarigione-resurrezione. Nascono allora *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, stampato nel 1883 presso Felice Paggi, con riscontro immediato e successo formidabile: cinque edizioni a tambur battente, l'ultima per Bemporad nel 1890, anno della morte di Collodi (che tre anni prima aveva dato alle stampe le Storie allegre).

I temi della scolarizzazione e dell'educazione delle nuove generazioni animano il mondo letterario nell'Italia da poco unificata, con produzione di testi spesso intrisi di quella precettistica che Collodi evita con cura privilegiando una visione pedagogica in cui maestra di vita è l'esperienza stessa, quella che punisce e fa soffrire. Libero di scegliere e arbitro delle proprie azioni, Pinocchio imbastisce fandonie per poi pentirsene e proseguire tranquillo con la coscienza immacolata. Pagherà di persona per le ricorrenti cadute dovute a superficialità e inguaribile spensieratezza, in realtà guardata con affetto da chi ha resuscitato in lui il proprio bambino interiore. E se risulta irritante vedere l'apprendista-uomo ricadere negli stessi errori, pure è rassicurante riscontrare che viene ogni volta perdonato.

C'è da dire che i buoni propositi talora non bastano. “Nella vita dei burattini c'è sempre un ma che sciupa ogni cosa”, si lamenta Pinocchio ammalato da quell'anima “grande” di Lucignolo a cui si devono le ultime, travolgenti avventure. Il finale, privo del sorriso scanzonato dello scrittore e intriso di perbenismo borghese, è stato visto come un'aggiunta dell'editore. Scrive Antonio Lugli nella sua Storia della letteratura per la gioventù (5): “La storia del nuovo Pinocchio la continuerà De Amicis, ma il vero ragazzo era proprio Pinocchio burattino”.

Chi è il burattino? Non una creatura letteraria, bensì... ‘un ragazzo che vagabonda nei nostri giardini’... ‘Pinocchio è la bibbia del cuore’... ‘Il legno in cui è intagliato è l'umanità stessa’ (6). Si può dire ancora che Pinocchio c'è sempre stato e sempre ci sarà perché un mondo senza di lui non è immaginabile (Italo Calvino, Ma Collodi non esiste) (7). Il più ricco dei Pinocchi chiedeva l'elemosina e suo padre di mestiere faceva il povero, dunque è questa la condizione. Il piccolo spiantato giramondo dovrà percorrere un cammino tortuoso tra insidie e tradimenti perché la piazza è luogo di eterni contrasti (8), ma lo farà animato da incrollabile sicurezza in se stesso. È l'adulto, lo scrittore, a non scommettere sulla vittoria del bene, come dimostra la paradossale esperienza dell'innocente condannato al posto dei truffatori, con la vittima che non può neppure protestare perché i gendarmi le tappano la bocca. Per di più la liberazione giunge per decisione arbitraria dell'innominato

imperatore che regna sulla città. Amara ironia nei confronti della società del tempo, segnata da disuguaglianza, ristrettissimo suffragio elettorale e analfabetismo. Sentimenti analoghi devono albergare nell'animo dei tanti cittadini del mondo, i quali sanno bene come il povero senza tutele e lo sprovveduto siano spesso lasciati a se stessi.

Si rivela quindi arte impegnativa quella della traduzione, non solo nella resa del testo poetico per la necessità di rispettarne la liricità, ma pure nella conversione di una prosa in un'altra, nel nostro caso conversione di un testo intriso di ironia e figure retoriche e dalla forte impronta di regionalismo-bozzettismo. I fiorentini sono giudicati provinciali, lunatici, imprevedibili e nascere toscano è "disgrazia che può accadere a tutti", scherza Collodi che di quella malasorte è portatore e padrone, tanto da riuscire a coniugarla con sempre nuovi scenari grazie a un'inventiva inesauribile.

Tradurre *Le Avventure di Pinocchio* significa rendere il sapore dei paradossi e pure il colore dei paesaggi, quelli veri e quelli "moralì". La città di Acchiappa-citrulli può diventare città "degli imbrogliatori", che non è esattamente la stessa cosa, mancano gli sciocchi. Proviamo a dire in curdo sorani "Ballava il trescone alle ventate di tramontana". In una versione rumena del 1945 la frase diventa "si dimenava soffiato dal vento", e pazienza per il trescone. Dirlo in altra lingua, questa la sfida, specie rispetto alla fantasiosa onomastica e alle figure-archetipiche, si pensi al grillo parlante, al corvo, alla lumaca o al comunissimo gatto in coppia con la volpe, malvagi superati solo dal diabolico "omino", "untuoso come una palla di burro".

Problema di traduzione anche per l'Abbecedario che può essere scritto in altri alfabeti, e così pure per i calendari settimanali e i cibi. Le domeniche e i giovedì tanto amati da Lucignolo vanno rapportati ai giorni festivi di altre culture, e i cibi resi con equivalenti. Il pane non è ovunque il primo alimento e senz'altro non sono universali i "confetti ripieni di rosolio", il "cappone in galantina" e i "tortellini di Bologna". Spesso il traduttore opera un adeguamento alle usanze locali cambiando nomi, prodotti o personaggi per adottare quelli della cultura d'arrivo. Stessa cosa per espressioni idiomatiche, proverbi e modi di dire, come si può vedere nelle puntuali schede di *Atlante Pinocchio* che offrono piste di riflessione sulla resa in altre lingue e sulla diffusione dell'opera nelle diverse culture (9). Negli esempi seguenti le similitudini, talora omesse non essendo indispensabili per la comprensione, sono conservate.

In Vietnam il burattino rischia di diventare anziché "un bellissimo somaro", "stupido come un bue"; Geppetto rosso "come un peperone" si converte in rosso "come un gallo da combattimento"; bagnato "come un pulcino" diventa "come un topo"; "fare mille smorfie" è mutato in "storcere il viso come una scimmia". Invece "rosso come un peperone" diventa "rosso come la cresta di un tacchino" in una traduzione danese del 1929, dove in prefazione si spiega che il nome Pinocchio viene da 'pinolo' essendo i burattini italiani di legno e non di cartone come nel loro caso. In una versione in lingua tedesca il proverbio "Chi ruba il mantello al suo prossimo, per il solito muore senza camicia" è tradotto "L'onestà dura più a lungo"; la parola "mascherine" riferita al Gatto e alla Volpe diventa "falsi amici"; soldi e lire si convertono in "talleri". Ancora in Danimarca, Pinocchio "dall'aria allegra e festosa come una pasqua di rose" diventa "felice come un vero principe", mentre lo sconosciuto "tortellino di Bologna" si converte in "una torta di Bologna". In altre versioni danesi lo stesso alimento è "un pezzo (di pane) con salame", oppure viene scritto tale e quale in corsivo. In rumeno il tortellino è cambiato con... una crêpe. Grande rispetto del titolo originale nelle isole Faroe, danesi, dove in una traduzione del 1956 si scrive alla lettera "Pinocchio" benché la 'c' non esista nel loro alfabeto. Chissà come viene letta e pronunciata!

La prima traduzione delle *Avventure* in lingua straniera è quella inglese di Mary Alice Murray, *The story of a puppet: or The adventures of Pinocchio* (La storia di un burattino: o Le avventure di Pinocchio), illustrata da Enrico Mazzanti (Londra, 1892). Negli Stati Uniti, prima traduzione americana nel 1904, *Pinocchio, the adventures of a marionette* (Pinocchio, le avventure di una marionetta) di Walter S. Cramp, illustrazioni di Charles Copeland. Sempre agli inizi del Novecento compaiono versioni in lingue di vari Paesi europei, come Paesi Bassi, Spagna, Polonia, Svezia e in Romania, dove Pinocchio prende il nome di *Vasilache*, il burattino locale. La traduzione in russo di Kamill Danini (Camillo Dagnini) nato a Odessa da padre italiano, esce postuma nel 1906, in quanto l'autore muore nel 1903. Questa versione è illustrata da Enrico Mazzanti, altre vedono la mano di Carlo Chiostri.

In Francia nel 1912 traduzione ad opera della Comtesse de Gencé (che non era affatto contessa). In Germania abbiamo l'edizione del 1913 dal titolo, tradotto, *La storia del bambino di legno, divertente ed educativa per i bambini di tutte le età*, seguita da versioni come *Le avventure di Kasperl* dove Pinocchio è una figura del teatro dei burattini ⁽¹⁰⁾. Tra le due guerre, traduzioni in lingua belga, irlandese, turca, giapponese, lituana, cinese, ebraica, greca e nell'afrikaans del Sudafrica ancora soggetto all'apartheid. Nel 1910 in Brasile un'edizione in lingua portoghese che precede lo stesso Portogallo. Titolo severo per una versione che compare in Austria nel 1923, con nuovo nome per il protagonista. Traduciamo: *Hölzele, il burattino dispettoso che non sa obbedire! Una storia istruttiva sui cattivi ragazzi*.

Scaduti nel 1940 i diritti editoriali Bemporad, si assiste a una vera esplosione letteraria e audiovisiva. Il film a cartoni animati di Walt Disney diffonde le *Avventure di Pinocchio* in tutti i continenti, inizialmente tramite le lingue "coloniali", francese, inglese, spagnolo, portoghese, olandese, come emerge nella vasta rassegna di *Atlante Pinocchio* che si avvale di contributi di critici e linguisti. In Argentina esordio in spagnolo nel 1940 con l'occhiello, tradotto, "Avventure fantastiche, giocose e morali che hanno affascinato milioni di ragazzi e adulti di tutto il mondo". In Australia, prima uscita nel 1944 in lingua inglese.

Le traduzioni non si fermano. Pinocchio nasce in lingua ceca, slovacca, persiana, araba e nelle lingue del subcontinente indiano fra cui hindi, assamese, malayalam, panjabi, tamil e singalese. Abbiamo poi edizioni a Taiwan, in Corea del Sud, nel citato Vietnam, oltre che in Egitto, Somalia, Etiopia, Eritrea (tigrino), Madagascar, Filippine, Hong Kong, Indonesia. Il Giappone, che conosce pregevoli traduzioni e singolari esperienze come la versione scritta nel 1920 da una bambina di 11 anni ⁽¹¹⁾, vede negli anni Settanta del '900 un dibattito sulla disabilità, in quanto il Gatto e la Volpe diventano dei veri disabili ed è apparso scorretto che vengano sbeffeggiati pur essendo dei malfattori.

Oltre a studi su specifiche edizioni delle *Avventure di Pinocchio*, la Fondazione Collodi ha reso accessibile un aggiornamento sul numero delle traduzioni integrali a livello mondiale, di gran lunga superiore al numero delle lingue e dei dialetti utilizzati, in quanto per uno stesso idioma esistono più versioni. Il panorama registrato nel 2021, mancante tuttavia delle tante edizioni non documentate, è il seguente: numero delle traduzioni integrali: 669. Lingue e dialetti utilizzati nelle traduzioni: 192. La lista, che non include le riscritture salvo alcune eccezioni, presenta il ricchissimo inventario delle traduzioni integrali Paese per Paese con anno, titolo, lingua, editore, traduttore e illustratore ⁽¹²⁾. Per numero di traduzioni a distinguersi parrebbe la Spagna seguita da Germania, Brasile, Cina, Turchia e Usa, dove nel 1985 la versione *The Pinocchio of C. Collodi* evidenzia la paternità dell'opera (spesso ignorata, si potrebbe dire analogamente alla perdita, talora, dell'origine italiana per Cristóbal Colón). Il burattino conserva il suo nome in Svezia e nel Regno Unito, mentre altrove conosce lievi

differenze grafiche: Pinokkio, Pinočio, Pinóquio. Nella lingua persiana dell'Iran è Pinokyo/Pīnokyo, presente in 14 traduzioni integrali uscite dopo l'esordio nel 1955. In Francia nel 1984 Pinòqui vede la luce in occitano, Pinochju nel 2001 in corso e Pinòquio nel 2008 in provenzale. Per la Svizzera, nel 1983 traduzione in romancio, *Las aventuras da Pinuoch: istorgia d'una marionetta* (Le avventure di Pinocchio: storia di una marionetta), mentre la Spagna produce il romanzo in basco, *Pinotxoren abenturak* (1987), e in catalano (1934 e 1982), *Les aventures de Pinotxo*.

Rilevante il caso del Madagascar, Africa sud-orientale, dove nella città di Fianarantsoa (che in lingua malgascia significa "là dove si apprende il bene"), grazie a una casa editrice diretta da un gesuita italiano, viene pubblicata nel 1973 la versione in lingua malgascia dal titolo *Isariolona (Effigie dell'uomo)* con traduttrice Elisabeth Ravaoarivelo. Nell'introduzione ci si rivolge direttamente all'ipotetico giovane lettore: quando fu edito *Pinocchio*, si dice, "erano in vita i nonni dei padri dei tuoi nonni" e si prosegue con i nomi dei re locali che si sono succeduti prima della colonizzazione francese. L'illustratore immortalava Pinocchio dalla pelle scura tra figure e paesaggi della cultura africana. Disegna pure una fata dai capelli corvini, il giudice-scimmia e i due cani-poliziotto che arrestano l'innocente.

L'Italia conosce due edizioni integrali in latino, una di Enrico Maffacini per Marzocco (1950) e l'altra di Ugo Enrico Paoli per Le Monnier (1962). Ma incredibile è la ricchezza delle versioni in dialetto, più di 100. Fra queste, la traduzione in arbëreshe o albanese d'Italia – *Ish një herë Pinoqi (C'era una volta Pinocchio)* – e in siciliano, dove il titolo *Pupu di lignu* (1969) richiama la tradizione locale dei pupi. Ci sono poi versioni in triestino, pesarese, lucano, napoletano, brianzolo, riminese e in idiomi intriganti come cimbro, bustocco, malnatese, sanbartolomeano, turritano, provenzale alpino e ladino in più di una forma, così come per il sardo. Non manca una trasposizione "in dialetto bolognese con le inflessioni di Castenaso" dal titolo *Pinocchio: la fòla pió bèla cuntèe in zirudèla*, ovvero Pinocchio, la favola più bella raccontata in filastrocca.

Nel quadro delle tante riscritture e degli adattamenti del testo collodiano, dove non mancano censure di parti violente o inquietanti – uccisione del grillo, carcerazione di Pinocchio, morte della bambina – citiamo la versione di Michael Morpurgo *Pinocchio by Pinocchio*, illustrato da Emma Chichester Clark (HarperCollins, 2013) dove il protagonista racconta se stesso e *Der neue Pinocchio (Nuovo Pinocchio)* di Christine Nöstlinger con illustrazioni di Nikolaus Heidelbach (BELTZ & Gelberg, 1988) e il film *The Adventures of Pinocchio* di Steve Barron del 1996 che inventa un amore per Geppetto al fine di dare finalmente una sorta di madre al burattino (13). Più remota, con vicende nuove mescolate alle originali, *Zäpfel Kern* di Otto Julius Bierbaum in lingua tedesca, tradotta in italiano come *Le avventure di Zäpfel Kern*, illustrata da Arpad Schmidhammer (Monaco, 1905). Il protagonista, burattino scaltro e grossolano, è una figura dei commedianti girovaghi che non sente alcun bisogno di trasformarsi in vero bambino. La storia è stata oscurata da quelle successive. In Usa un adattamento per il teatro scritto da Emily Gray nel 1912 e in seguito ristampato, presenta per ogni scena il riassunto di ciò che Pinocchio ha imparato. Alla fine, però, lo si lascia trasformato in asino.

Nel 1936 in Svizzera viene edita una versione delle *Avventure* con un capitolo del tutto inventato, in cui Pinocchio, trasportato in volo dal colombo verso la spiaggia dalla quale è partito Geppetto, perde l'equilibrio ed è salvato dall'aquila. Sarà il grande rapace e regalargli la visione delle montagne innevate e la leggenda che spiega perché sono così bianche.

Aleksej Nikolaevič Tolstoj (1883-1845) – discendente da un ramo minore dei conti omonimi – volge

in lingua russa il romanzo, che traduciamo in italiano, *La chiavetta d'oro o Le avventure di Buratino* (1936), illustrato da Aminadav Kanevsky. In tale versione, adattata ben presto per il teatro, non è centrale la metamorfosi in vero ragazzo ma la ricerca della chiave magica. Il nome di Collodi è ripreso per Geppetto, convertito in “papà” Carlo/Carlos, un falegname distratto che lascia al burattino un naso lungo e ingombrante. Dopo aver conosciuto Karabas Barabas – alias Mangiafuoco – *Buratino* vende il suo libro e compera un biglietto per lo spettacolo, ma rischia di essere gettato nel fuoco dal tirannico burattinaio. A questo punto Tolstoj riprende dall'originale la descrizione della povera cucina di Geppetto con il disegno di una pentola-miraggio per illudere che qualcosa stia bollendo sul fuoco. Nella riscrittura, *Buratino* racconta al prepotente che sul muro di casa sua è dipinta una porta misteriosa. Il burbero allora, sospettando l'esistenza di un tesoro, gli dona cinque monete d'oro e si mette alla ricerca della chiave. Il piccolo fugge e lungo la strada incontra il gatto e la volpe che prima lo convincono a seppellire le monete nel *Campo Meraviglioso dei Folli*, poi lo derubano. Pur ritrovandosi povero lo sventurato non perde l'allegria e continua il suo viaggio che lo porterà all'incontro con Malwina, la bambola dai capelli turchini, e con la tartaruga Tortila, custode della chiave d'oro. Aperta la porta mascherata nel disegno, *Buratino* scopre il palcoscenico di un piccolo teatro, angolo segreto dove le marionette potranno condurre una vita libera e indipendente, al riparo dalla tirannia di Karabas Barabas. Il testo di Tolstoj viene tradotto nel 1944 a Tel Aviv in lingua ebraica da Pesach Ginsburg il quale già due anni prima aveva realizzato una versione di Pinocchio, inaugurando per tale lingua la stagione di riscritture e adattamenti talora molto abbreviati, ispirati al film Disney.

Merita citare in chiusura *Vittorino Andreoli riscrive Pinocchio di Carlo Collodi* (14) e le parole dell'autore/psichiatra sull'utilità del romanzo per la pedagogia dei nostri tempi. Pinocchio è diventato bambino grazie all'affetto della fatina e all'amore di Geppetto e oggi, scrive, “c'è bisogno delle favole ed è necessario che le favole siano piene d'amore, l'amore che non si trova nel mondo virtuale, dove ci sono tante cose, ma non i sentimenti.”

Note (fonti on line consultate l'11 feb. 2026)

(1) AA. VV. *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, 1957, vol. V, Opere, Giovanni Gigliozzi, p. 547.

(2) Casari Mario, *Pinocchio nel mondo: traduzioni in immagini*, mostra digitale (a cura di), 4 mag. 2022, on line.

(3) Chiesa Mary Tibaldi, *Letteratura infantile*, Garzanti 1945, p. 63, dove compare il menzionato giudizio di Alberto Savinio.

(4) Faeti Antonio, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani nei libri per l'infanzia*, Einaudi 1972, pp. 24-38.

(5) Lugli Antonio, *Storia della letteratura per la gioventù*, Sansoni 1961, p. 232.

(6) AA. VV., op. cit. sono riportati i tre giudizi cui si accenna nel testo: nell'ordine, di Pietro Pancrazi, Alberto Savinio e Benedetto Croce.

(7) Calvino Italo, 19 aprile-20 aprile 1981, *La Repubblica* (6, 93), *Carissimo Pinocchio. Il personaggio creato da Carlo Lorenzini compie cento anni*.

(8) Faeti Antonio, op. cit., p. 32.

(9) AA. VV. *Atlante Pinocchio*, Treccani, 2024.

(10) Casari Mario, *Pinocchio in altre lingue*, Newitalianbooks, Portale Treccani, 17 set. 2020, on line; dello stesso autore, *Pinocchio in tutte le lingue del mondo*, Internazionale, 2 set. 2022. Da entrambi gli articoli sono tratti riscontri sulla diffusione dell'opera.

(11) *Atlante Pinocchio*, cit., p. 576.

(12) Fondazione Collodi, *Le traduzioni di Pinocchio nel mondo*, a cura di Roberto Vezzani, 2021, on line. Riscritture presenti nella lista: le prime in ebraico (1920) e in giapponese (1925); versione ridotta in groenlandese (2003), da Disney; versione latina ferma al capitolo XV, firmata da un Carlo Lorenzini omonimo dell'autore (2012).

(13) Parruolo Elena, *Il Pinocchio di Carlo Collodi e le riscritture in Italia e Inghilterra*, Aracne 2017; fra le produzioni menzionate, di Luigi Compagnone, *Commento alla vita di Pinocchio*, Marotta 1966.

(14) Andreoli Vittorino, *Vittorino Andreoli riscrive Pinocchio di Carlo Collodi*, Rizzoli 2019.

Il bestiario di Collodi.

Sguardi al passato e al presente, e nuova tassonomia classificatoria

di Gabriella Santini

Il saggio oltre a riportare un interessante panorama di classificazioni sugli animali presenti in Pinocchio, proposte da studiosi italiani e internazionali, propone due elenchi originali: il primo con gli animali personaggi – protagonisti, antagonisti, comprimari, secondari - e il secondo con quelli solo citati da Collodi e con le comparse, in un unicum funzionante e funzionale.

Il Medioevo fiorì di bestiari; tra il XIII e il XIV secolo, soprattutto in Francia e in Germania, si registrò la massima diffusione di tali raccolte di testi, caratterizzate dalla presenza di illustrazioni colorate con perizia ma approssimative nella riconoscibilità. Ogni bestiario era un compendio di animali, come d'altronde, lo erano gli erbari, raccolte di piante e fiori, e i lapidari, di rocce e minerali. Il bestiario ricomprendeva in sé sia animali esistenti sia fantastici. Se è intelligibile l'apporto della fantasia a colmare l'inafferrabilità di quelli fantastici, certamente frutto di invenzioni o immersioni nelle mitologie antiche, più difficile risulta la comprensione della grossolanità visiva riguardo agli animali viventi, disponibili alla vista e all'esperienzialità e noti alla conoscenza.

Sfogliando e analizzando le illustrazioni dei bestiari giunti fino a oggi, si riscontra che molti particolari anatomici di animali comuni risultano ingenui o quantomeno approssimativi, se non addirittura inverosimili. A tal punto tutto ciò è vero che, a un'analisi più critica, scaturisce una surreale commistione – si crede non sempre consapevole da parte dei miniatori medievali – tra animali esistenti e fantastici, commistione che si ritrova anche nel celebre trattato proto-enciclopedico antico, *Physiologus* ⁽¹⁾ contenente descrizioni simboliche di animali, piante, pietre e minerali.

Va, dunque, operato uno sforzo concettuale: bisogna proiettarsi in quei tempi lontani e riflettere sull'esiguità di immagini alla portata di tutti e sull'impossibilità della conoscenza di animali esotici o insoliti. Ecco spiegata la sommarietà dei riferimenti grafico-visivi. Figurarsi, poi, riferire visivamente di particolari riconducibili a mostri, fiere o creature ibride... In tutti questi casi, la creatività dei miniatori colmava le problematiche collegate alla non conoscenza. Al medesimo modo, agivano anche gli autori dei testi, che molto spesso erano monaci e che lavoravano in simbiosi con i miniatori, integrando e mecciando, a volte ingenuamente, altre ardimentosamente, nozioni di storia naturale, conoscenze di miti e competenze teologiche. Lo facevano, attingendo a fonti classiche, resoconti e racconti di viaggiatori, come pure a documenti cristiani, testi esotici e ispirazioni culturali esogene.

Questo excursus di cultura visuale non vuole essere un cappello introduttivo, piuttosto ha uno scopo: mostrare come, secoli dopo, e precisamente alla fine dell'Ottocento, un autore eclettico e fino ad allora semiconosciuto di nome Carlo Lorenzini, autoproclamatosi Collodi dal nome del paese materno, userà *escamotage* simili, connubiando figure animali, simbolismi antichi, miti, leggende e similitudini moraleggianti.

Antesignano del genere fu lo stesso Dante Alighieri, il quale, quasi seicento anni prima, scelse di seguire la tradizione medievalistica dei bestiari, condividendone approcci allegorici, morali e simbolici invece di operare un allontanamento da essa e preferire approcci scientifico-naturalistici, che pure avrebbe saputo permettersi. Nella sua *Comedia*, vivono mosconi e vespe per gli ignavi, cagne che sbranano scialacquatori, serpenti che avviluppano ladri, un'aquila e una gru, api che simboleggiano angeli, lucciole tra consiglieri fraudolenti, agnelli che rappresentano purezza e innocenza. Le similitudini col mondo animale sono usate da Dante allo scopo di sottolineare la natura immorale dei dannati e mostrare le punizioni che li flagellano secondo la Legge del Contrappasso. Alighieri dona ad animali e mostri connotati simbolici e aure allegoriche: la lonza zoomorfizza la lussuria, il leone arroganza e superbia, la lupa l'insaziabile avarizia. Anche il mostro Gerione – con

testa d'uomo sorridente e *pacifico*, corpo di serpente e coda di scorpione – incarna inganno e frode, in pieno *sentire* medievale.

La Divina Commedia può essere definita in infiniti modi e presenta sfumature di senso meravigliose e intuizioni sapienti al limite del disumano, ma si mostra pure come un ineluttabile calderone zoologico, in cui animali reali e inventati si alternano con originale creatività.

Stessa scelta pare aver validato Carlo Collodi nel suo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* che - romanzo di formazione com'è, tra i tanti altri aspetti e generi -, trasuda anche di pura e forte animalità. Seppur minore è l'apporto collodiano nell'utilizzo di figure mitologiche, che si risolvono nel Serpente dagli occhi di fuoco e nel Pesce-cane più grande di una casa a cinque piani, schiacciante appare la presenza trascinante di animali di ogni tipo. Sul numero totale di essi ci sono sia online sia nei saggi critici, molte incertezze e imprecisioni, poiché Collodi mostra una così grande - persino *sfacciata* - libertà compilativa da rendere periglioso pure il contarli. Leggendo appaiono peraltro animali con ruoli narrativi ben definiti, altri, invece, risolti come semplici citazioni o come bizzarrie o sgarbi. Appaiono anche molti animali identici ma connotati diversamente, come volpi, barberi, gatti, cani, somari, pesci. Fatto sta che, dappertutto, si riferisce di 25, 28 o 30 animali principali... Un insidioso guazzabuglio.

Pur contando con attenzione, in effetti, si cade in tentennamenti anche perché Collodi usa, a volte, le iniziali dei loro nomi comuni con la maiuscola, (Volpe, Gatto, Grillo-parlante, Can-barbone; scelta che suffraga l'animale come personaggio), altre, con la minuscola (gatto, volpi, cane, grilli; scelta che riconverte ad animale non connotato), creando altri fraintendimenti. A corroborare quanto appena detto, si cita l'esempio del gatto: semplice felino di casa nel capitolo VII, si muta in personaggio di rilievo, cieco per finta, imbroglione e ladro nei capitoli XVII, XVIII, XIX, XXIII e a seguire; diventando una semplice similitudine nel capitolo XXXI ("una voce sottile e carezzevole, come quella d'un gatto").

Tale coacervo impetuoso ma pure stravagante e innovativo solletica – anzi, impone - un intervento tassonomico sistematico. Occorre porsi due obiettivi: riportare classificazioni operate da alcuni studiosi e poi, tentarne una propria, ordinando tutti gli animali presenti in un *unicum* funzionante e funzionale.

Gianfranco Barsotti (3), nel saggio *Il bestiario di Pinocchio* (4), stila una classificazione basata sui comportamenti degli animali conubati a valenze simboliche, animali che scandiscono lo svolgersi della storia e il passaggio trasformativo da burattino a bambino. Per Barsotti, il corvo è portatore di sventura mentre la Lumaca è rappresentazione plastica della lentezza.

Delfino Tinelli (5), nel saggio *Gli animali di Pinocchio e altre figure* (6), suddivide i ventotto animali collodiani in ammonitori, antagonisti e soccorritori, in base ai loro comportamenti e in rapporto ai vari personaggi. Essi sono trattati come portatori di caratteristiche descrittive distintive. Attraverso la loro analisi, Tinelli vuole anche comprovare il valore dei classici e sviscerare le metafore pedagogiche, che punteggiano l'accidentato percorso metamorfico del burattino.

Lo studioso statunitense Jack David Zipes (7) analizza Pinocchio rispetto al contesto storico e sociale in cui Collodi operò, e interpreta la caratterizzazione degli animali nel prevalente ruolo predatorio e come commentario sulle ingiustizie sociali presenti nella società italiana del secolo XIX. Per Zipes, gli animali collodiani sono rappresentazioni di vizi umani sulla falsariga della tradizione favolistica e allegorica classica, tanto studiata sia da lui sia da esperti come Vladimir Propp e John Ronald Reuel Tolkien. Zipes ravvisa la presenza di animali aiutanti e custodi, che si oppongono ad altri ingannevoli. E ragiona pure sugli animali parlanti, che producono forti satire della società italiana del tempo.

Per Zipes, il bestiario collodiano giustifica l'uso delle metamorfosi per veicolare temi più complessi, come la conformità alle regole o la ribellione a esse, la civilizzazione o il suo contrario, e serve a costruire un mondo in cui il tema del meraviglioso si coniuga con quello del realismo sociale.

Giorgio Manganelli ⁽⁸⁾, in *Pinocchio: un libro parallelo* ⁽⁹⁾, pur non componendo una classificazione zoologica, nondimeno sviscera la componente metamorfica e ne sottolinea l'interazione con le figure animali, nominando l'opera come un processo di "disvivere".

La critica letteraria Daniela Marcheschi ⁽¹⁰⁾ dedica ricerche e saggi a Collodi e a Pinocchio, affermando che "il ridicolo (che è nel romanzo di Pinocchio) deve servire a smascherare tutte le false verità che la cultura produce, per questo Collodi è un autore molto scomodo, tanto che è stato messo nell'ambito della letteratura per l'infanzia, mentre lui scrive sempre per i grandi perché intendano i piccoli e per i piccoli perché intendano i grandi". La studiosa crede che, in Pinocchio, gli animali rappresentino molteplici aspetti della controversa natura umana, e che rientrino in ciò che chiama "maschera della verità", intendendo il contesto sociale toscano a cui partecipano, collaborando a costruirlo.

Dopo questa carrellata di esperti – non certo esaustiva ma rispettosa della pluralità di opinioni -, e dopo meditazioni e metabolizzazioni dell'intero testo, preme il desiderio di un contributo attivo, che individui due elenchi distinti e tenti una tassonomia nuova. Gli elenchi sviluppati sono due: il primo con gli animali personaggi – protagonisti, antagonisti, comprimari, secondari - e il secondo con quelli solo citati da Collodi e con le comparse. I due elenchi sono nelle note 11 e 12 per permettere ulteriori approfondimenti senza inficiare la fluidità di lettura.

Lungo la storia, si avvicendano trenta animali, agenti come personaggi, mentre ben centocinquantasei sono quelli citati, per un totale di centottantasei.

Sviscerati i due necessari elenchi, è il momento di mostrare la nuova tassonomia, scaturente dall'osservazione attenta, ammirata e sbalordita dell'immenso bestiario collodiano. Tale tassonomia si snoda attraverso i tanti sguardi, modi e approcci mostrati dall'autore nei riguardi di un mondo animale, che diviene malleabile, irriverente, strambo, metamorfosato esso stesso.

Ecco, dunque, che tutte le creature viventi che accompagnano Pinocchio possono essere raggruppate, per desiderio di approfondimento e categorizzazione, in dieci categorie:

1. Animali-pasto
2. Animali-luogo
3. Animali-suono
4. Animali-mezzo
5. Animali-motto
6. Animali-ruolo
7. Animali-oggetto
8. Animali-improperio
9. Animali-analogia
10. Animali-mito

Gli *animali-pasto* sono tanti e vari al punto da strappare sorrisi, stupore e persino disappunto, tanta è la libertà espressiva dell'autore. Lungo i trentasei capitoli, si avvicendano animali che diventano ricette o che appartengono ai menù dei personaggi principali – spesso essi stessi animali - o che sono citati come *desideri di pasto*. Appaiono "una semplice lepre dolce e forte con contorno di

pollastre ingrassate e galletti di primo canto”, “trentacinque triglie con salsa di pomodoro”, un cibreino (13) di pernici, starne, conigli, ranocchi e lucertole, nel capitolo XIII, e poi, un piccione arrosto, una gallina bell'e pelata, “una manciata di triglie”, e naselli, ragnotti, muggini, sogliole e acciughe. Eccezione insolita è costituita dal Merlo bianco, che, da animale-ruolo, si muta presto in animale-pasto.

Nel capitolo X, Collodi scrive di Mangiafoco che “s’era preparato per cena un bel montone, che girava lentamente infilato nello spiede”. Nel capitolo XIV, appare: “non volendo far la fine del piccione arrosto, spiccò un bel salto di vetta all’albero”. Nel capitolo XXII, è esplicitata una proposta/minaccia di ricetta: “(l’oste) vi cucinerà a uso lepre dolce e forte”. Si raggiunge il culmine dell’originalità nel capitolo XXVIII, in cui parte del titolo riporta rimandi al pasto: “(...) Pinocchio corre pericolo di esser fritto in padella, come un pesce”. Nel XXIX, si cita come colazione: “nel vassoio c’era un pane, un pollastro arrosto e quattro albicocche mature”; ma “il pane era di gesso, il pollastro di cartone e le quattro albicocche di alabastro”. Nel capitolo XXX, Lucignolo afferma che la Fata teme che, a divenir pasto per i pipistrelli sia lo stesso Pinocchio; perciò Collodi opera un ribaltamento del punto di vista e stavolta sono gli animali i divoratori di qualcuno, che per di più è di legno. Nel XXXIII, compare il pasto seguente: “Pretenderesti, dunque, che un somaro, par tuo, lo dovessi mantenere a petti di pollo e cappone in galantina?”. Nel XXXIV, appare l’ipotesi alimentare del Pesce-cane: “si bevve il povero burattino, come avrebbe bevuto un uovo di gallina”. Nel XXXV, c’è pure “quell’acqua sapeva di un odore così acuto di pesce fritto”.

Gli *animali-luogo* costituiscono un piccolo numero ma la loro originalità è grande. Nell’arco della storia, si incontrano, *Il Gambero rosso*, l’osteria in cui il burattino si reca con la Volpe e il Gatto di sera. Altro animale-luogo iconico è la grossa Lumaca, con un lumicino acceso sul capo, del capitolo XXIX. Come non segnalare il Pesce-cane? Non esiste animale-luogo più indovinato di lui! Spesso confuso, per superficialità letteraria, con una balena, invero il Pesce-cane collodiano è un vero *topos*, dal *sapore* ancestrale e sapiente. Nel capitolo XII, la Volpe parla a Pinocchio del Paese dei Barbagianni: “Bisogna sapere che nel paese dei Barbagianni c’è un campo benedetto”. Infine, nel capitolo XXIV, si palesa “l’isola delle Api industriali”, in cui tutti gli abitanti sono laboriosi.

Come *animali-suono* si cita la gallina, che, nel capitolo XXXI, viene descritta così: “chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l’ovo”. Nel capitolo successivo, compare “un tal pandemonio, un tal passeraio”. Anche il Granchio “con vociaccia di trombone” appartiene alla categoria pur facendo parte pure di quella degli animali-ruolo. Tale tassonomia ammette l’appartenenza a più categorie: l’esclusività risulterebbe falsamente rigorosa rispetto a un testo così libero. Nel capitolo XXXI, compare l’espressione “una voce sottile e carezzevole, come quella d’un gatto”. Qui si è di fronte a una doppia appartenenza: alla categoria degli animali-analogia e a quella degli animali-suono. Nel capitolo XXXIV, appare un Tonno con “una vociaccia fessa di chitarra scordata”.

Tra gli *animali-mezzo*, spiccano quelli che fungono da mezzi di trasporto, come “il colombo grosso come un tacchino” del capitolo XXIII. Ecco cosa ne scrive Collodi: “Pinocchio saltò sulla groppa al Colombo; e messa una gamba di qui e l’altra di là, come fanno i cavalierizzi, gridò tutto contento: «Galoppa, galoppa, cavallino, ché mi preme di arrivar presto!...». Al di là della vividezza dell’immagine, colpisce la libertà sfrontata dell’autore nell’associare colombo e cavallino. Nel capitolo XIII, sono da computare pure il Falco e Medoro, che fungono egregiamente da animali-mezzo. Nell’ultimo capitolo, il XXXVI, il Tonno diventa un animale-mezzo: “(Geppetto e Pinocchio) giudicarono più comodo di mettersi addirittura a sedere sulla groppa del Tonno”.

Appartiene agli *animali-motto* il cane citato nel capitolo VI con le parole “e nella strada nemmeno un cane”, e l’espressione “bagnato come un pulcino”. Nel VII, si registra l’espressione “cadde di picchio

tutto lungo disteso sul pavimento”, che è espressione idiomatica regionale e che vuol intendere il cadere dopo aver battuto un colpo. Nel capitolo X, appare l’espressione “si sarebbe sentito volare una mosca” tanto era assoluto il silenzio. Nel capitolo XXVII, appare il motto popolare “non venir qui a far tanto il galletto!”. Nel XXVII, si trova un bel “faceva sempre civetta a tempo”. Nel XXIX, Collodi cita “(il pescatore) non era avvezzo a lasciarsi posar mosche sul naso”. Nel XXXI, appare il motto “quel ciuchino aveva qualche grillo per il capo” proferito dall’Omino di burro.

Gli *animali-ruolo* sono tutti i trenta appartenenti all’elenco degli animali personaggio ma non solo; come, per esempio, il Grillo-parlante, il Gatto e la Volpe, il Merlo Bianco, il Can-barbone Medoro, Alidoro e Melampo, il delfino garbato, i quattro conigli neri, il lupo affamato, i mille picchi, il giudice scimmione, il colombo grosso, il Granchio con la vociaccia, eccetera. La Lucciola del capitolo XXI appartiene a ragione a questa categoria, poiché anch’essa, come Grillo-parlante e Pappagallo, è voce della coscienza. Pure tutta la congerie di ciuchi, asini e somari appartiene a questa categoria, che ne evidenzia l’aspetto pedagogico di raffronto.

Agli *animali-oggetto* appartiene a pieno titolo il canarino le cui penne diventano imbottitura. La citazione del capitolo XVI va riportata per originalità e luminosità: “Di lì a poco, si vide uscire dalla scuderia una bella carrozzina color dell’aria, tutta imbottita di penne di canarino e foderata nell’interno di panna montata e di crema coi savoiardi. La carrozzina era tirata da cento pariglie di topini bianchi”. Attiene a tale categoria il battente sulla porta della casa della Fata, che “diventò a un tratto un’anguilla” pur se, in questo caso, l’esempio è ribaltato e speculare rispetto al dovuto. Troppo riuscita, l’immagine, e indimenticabile! Nel capitolo X, compare il burattinaio Mangiafoco, che “con le mani schioccava una grossa frusta, fatta di serpenti e di code di volpe attorcigliate insieme”. Pure qui l’oggetto è ribaltato; comunque sia l’appartenenza alla categoria è salva.

Gli *animali-improperio* sono otto ed efficaci e rappresentativi. Si tratta di “diventava una bestia”, “Asino! Somaro! Brutto scimmiotto!” e “Bravo bue!” Mentre i primi cinque compaiono nel capitolo II, il quarto è nel IX. C’è da registrare anche l’epiteto di “barbagianni” dato nel capitolo XIX: “Rido di quei barbagianni, che credono a tutte le scioccherie...”. Nel capitolo XXVI, compare l’espressione “Povero giucco!”, forma dialettale che sta per ciuco, ignorante. Infine, nel XXXI, si registra “Povera bestia!”.

Gli *animali-analogia* sono tanti e comprendono le specie usate da Collodi come similitudini o metafore – alcune banali e consuete, altre più originali. E sono: lepre, pulcino, cane da caccia, cavallo barbero, vitellino, capretto, leprottino, lupi, vipera, anguilla, capriolo, agnellini di latte, scoiattolo, pesce, mosca, ranocchio, mostro marino, zanzara, acciughe, topo, ghiro, orecchie d’asino, gatti, vitello, lucertola. Nel capitolo XIII, gli animali usati per la riuscita di una sola similitudine sono due: “e gli assassini a correre dietro a lui, come due cani dietro una lepre.” Appare, nel XVI capitolo, una similitudine preziosa, perché riporta un termine toscano - “barbero” -, divenuto poi anche cognome ⁽¹⁴⁾, e che intende un cavallo da corsa molto veloce, originario della Barberia, nel Nord-Africa, e conosciuto nell’ambito del Palio di Siena. La citazione è la seguente: “Il Can-barbone (..) parti come un barbero”. Nel capitolo XX, si riconferma la passione collodiana per le similitudini che attestino velocità: “correva a salti come un can levriero, e nel correre le pillacchere gli schizzavano fin sopra il berretto”. Nel capitolo XXII, compare la metafora “giudicandoti dalla fisonomia, anche te mi sembri un cane di garbo”. Comunque sia, Collodi raggiunge il suo massimo quando inventa l’analogia delle analogie... il pesce-burattino del capitolo XXVIII.

Tra gli *animali-mito*, si annoverano il serpente dagli occhi di fuoco che rosseggiavano, “la coda appuntata, che gli fumava come una cappa di camino” e le dimensioni chilometriche, e il Pesce-cane più grande di una casa a cinque piani, capace di contenere un intero treno.

Nel capitolo XXVIII, compare una creatura, che si rivela essere un pescatore, e così descritta: “pareva un mostro marino. Invece di capelli aveva sulla testa un cespuglio foltissimo di erba verde; verde era la pelle del suo corpo, verdi gli occhi, verde la barba lunghissima (...) Pareva un grosso ramarro ritto sui piedi di dietro”. L'apparenza mitologica è salva pur se trattasi di essere umano.

Note e bibliografia

- (1) Autore sconosciuto, *Physiologus*, Alessandria d'Egitto, II secolo. Tale trattato è l'esempio più paradigmatico di enciclopedia antica. In origine, in greco, fu tradotto in latino, armeno, siriano e etiopico, ed ebbe grande influenza su erbari, lapidari e bestiari, nei quali le descrizioni erano funzionali a far passare similitudini bibliche. Il genere si è formato sull'esegesi biblica.
- (2) Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Felice Paggi Editrice, Firenze, febbraio 1883. Per l'analisi dell'opera, si è usato il testo tratto dall'Edizione Critica della Fondazione Nazionale Carlo Collodi per il Centenario di Pinocchio (1983), a cura di Ornella Castellani Pollidori col patrocinio dell'Accademia della Crusca.
- (3) Gianfranco Barsotti è nato a Livorno nel 1934; naturalista e museologo, è stato direttore del Museo di Storia Naturale di Livorno.
- (4) Barsotti Gianfranco, *Il bestiario di Pinocchio*, Edizioni Erasmo, 2012.
- (5) Delfino Tinelli (1931-2025) è stato pedagogista, ricercatore e politico parmense. Autore di opere pedagogiche, testi didattici e letteratura per ragazzi, è stato un esperto di Collodi.
- (6) Tinelli Delfino, *Gli animali di Pinocchio e altre figure*, Edizioni Mannarino, Brescia, 2017.
- (7) Jack David Zipes, nato a New York nel 1937, germanista e studioso di letterature comparate, è professore di tedesco all'Università del Minnesota. Celebre esperto di letteratura per ragazzi, è autore di decine di ricerche e studi sulla fiaba e sul suo ruolo politico e sociale.
- (8) Giorgio Manganelli (1922-1990) è stato scrittore, giornalista e critico letterario milanese; ha scritto molti saggi e opere.
- (9) Manganelli Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Biblioteca Adelphi, 2002.
- (10) Daniela Marcheschi è critica letteraria e docente di Letteratura italiana, Lingue e letterature nordiche e Antropologia delle arti, in università italiane ed estere; ha curato i *Meridiani* Mondadori delle opere di Carlo Collodi.
- (11) In ordine di apparizione, i trenta animali agenti come personaggi sono i seguenti: Grillo-parlante “, pulcino “*tutto allegro*”, gatto, Volpe e Gatto, Merlo Bianco, grosso Falco, Medoro, Corvo, Civetta e Grillo-parlante (tre medici), quattro conigli neri, coniglio più grosso, grosso Pappagallo, Gorilla giudice, Serpente, Lucciola, quattro faine, Melampo, Colombo grosso, Delfino garbato, Pesce-cane, Granchio grosso, Alidoro, Lumaca, dodici pariglie di ciuchini, ciuchino bambino, bella Marmottina, bella caprettina, povero Tonno.
- (12) Sempre in ordine di apparizione, si riportano i centocinquantesimi animali citati: bestia, formicole, asino, somaro, scimmietto, lepre, barbero, puledro, vitellino, capretto, leprottino, farfalle, uccellini di nido, somaro, lupi, cane, lisca di pesce, uovo di gallina, cane da caccia, “*nemmeno un cane*”, “*bagnato come un pulcino*”, “*cadde di picchio*”, gatto, vipera, bue, topi, due animali, serpenti, code di volpe, mosca, montone, anguilla, agnellini di latte, scoiattolo, barbagianni, Gambero Rosso, triglie, lepre “*dolce e forte*”, pollastre, galletti, pernici, starni, conigli, ranocchi, lucertole, gattino maggiore, uccellacci, “*come due cani dietro una lepre*”, piccione arrosto, barbero, canarino, topini bianchi, gallettino, mille picchi, capriolo, vecchio lupo, lisca di pesce, gatti, topi, cani spelacchiati, pecore tosate, galline senza cresta, farfalle senza ali, pavoni scodati, fagiani senza penne, Volpe, Gazza ladra, uccellaccio di rapina, cavallini di legno, barbagianni, due can mastini, corse di barberi, can levriero, can di guardia, galline, agnellino di latte, gatti, pollastrine giovani, cane di garbo, gallina bell'e pelata, “*a uso lepre*”, tacchino, cavallino, pesce, “*api industriose*”, mosca, somaro, giucco, galletto, “*civetta a tempo*”, pesci, ranocchio, pesci d'ogni forma, mostro marino, ramarro, triglie, naselli, muggini, sogliole, ragnotti, acciughe, pesce burattino, anguilla, mosche, anguilla “*viva*”, formicole, pollastro arrosto, pipistrelli, zanzara, ciuchino, gatto, acciughe “*nella salamoia*”, grillo, ghio, cani ammaestrati, bestia, cavallino di legno, gallina, passeraio, *orecchi di ciuco*, febbre del somaro, ciuchino, topo, somaro, bestie, petti di pollo, cappone, cavalli, ciuchino Pinocchio, mammifero, quadrupedi, barbero, somaro zoppo, pesci, anguilla, uccello, triglia, nasello, delfino, mostro marino, uovo di gallina, vecchio pesce, pesce fritto, pesciolini vivi, ghio, gatti, vitello, formicole, capra, mucche, ciuchino, somari, lucertola, diversi animali.
- (13) Il cibreo è un piatto toscano tradizionale, a base di interiora di pollo con odori, cipolle, uova e limone.
- (14) Lo storico Alessandro Barbero è l'esempio lampante dell'uso toscano tradizionale del termine “barbero” anche nei cognomi.

Pinocchio e i riti di passaggio.
Una lettura antropologica del divenire umano
di Stella Nosella

Soglie, prove, attraversamenti, metamorfosi: è una sorta di iniziazione quella che si trova ad affrontare il “pezzo di legno” Pinocchio per scoprire il mondo e se stesso. Una iniziazione moderna, esposta al falso rito, alla seduzione della scorciatoia, alla possibilità di smarrirsi, che trova radici in molte culture.

Tra i grandi testi della letteratura italiana, *Le avventure di Pinocchio* continua a sottrarsi alle letture troppo semplici. È un libro per l'infanzia, ma non è mai soltanto un libro per bambini; è un racconto pedagogico, ma non si lascia ridurre a un prontuario morale; è un racconto di formazione, ma racconta la crescita in modo inquieto, discontinuo, persino traumatico. Proprio qui sembra trovarsi la sua forza. Carlo Collodi, in *Le avventure di Pinocchio*, costruisce infatti un personaggio che non cresce per accumulo di buoni esempi, bensì per esposizione al rischio, per smarrimento, per caduta, per attraversamento di soglie. In questa prospettiva, il testo appare particolarmente fecondo se letto alla luce dell'antropologia culturale: Pinocchio non è solo un discolo da correggere, ma una figura liminale, un essere in passaggio che deve attraversare prove, metamorfosi e morti simboliche prima di poter accedere a una forma diversa di esistenza.

Questa lettura consente anche di sottrarre il testo a una tradizione interpretativa troppo scolastica, che per lungo tempo ha appiattito *Pinocchio* sulla semplice opposizione tra disobbedienza e premio finale. Il punto, in *Pinocchio*, non è che il protagonista “impari la lezione” nel senso più convenzionale del termine. Il punto è che il suo itinerario mette in scena una verità più complessa: si diventa umani solo passando attraverso una crisi. La crescita non è descritta come un processo lineare, ma come un'uscita da sé. In questo senso il racconto di Collodi può essere accostato ai riti di passaggio studiati dall'antropologia: non perché li riproduca in senso stretto, ma perché ne rielabora narrativamente la struttura profonda.

Arnold van Gennep, in *I riti di passaggio*, ha mostrato come i momenti decisivi della vita sociale siano scanditi da tre fasi: separazione, margine, aggregazione. Prima si esce dalla condizione precedente, poi si attraversa una zona intermedia e instabile, infine si viene riannessi a una nuova appartenenza. È difficile non riconoscere in *Pinocchio* una continua riscrittura di questa dinamica. Il protagonista si separa più volte dalla casa, dal padre, dalla scuola, dalla protezione; entra ripetutamente in spazi di soglia, dove le identità si confondono e i ruoli sociali si indeboliscono; tenta infine un ritorno, ma un ritorno che non coincide mai con un semplice rientro nell'ordine, perché ogni prova lascia un resto. La crescita di Pinocchio non somiglia a una rettificazione lineare: è una serie di attraversamenti, spesso interrotti, spesso contraddetti, nei quali il personaggio sembra perdere la strada proprio mentre, inconsapevolmente, la sta costruendo.

L'origine stessa del burattino è già, in questo senso, antropologicamente eloquente. Pinocchio nasce da un pezzo di legno animato: non da un grembo, ma da una lavorazione; non dalla natura, ma da una soglia tra natura e cultura. Prima ancora di essere un personaggio, è un'entità intermedia. Non appartiene del tutto al mondo degli oggetti, ma non appartiene ancora a quello degli esseri umani. È vivo, ma non è nato; è figlio, ma non nel senso ordinario; è bambino, ma solo in parte. La sua inquietudine non dipende soltanto dal temperamento: dipende dal fatto che la sua identità è, fin dall'inizio, instabile. È un essere non ancora compiuto, e proprio per questo esposto alla mobilità, all'errore, alla trasformazione.

Qui si apre un confronto che rende Pinocchio sorprendentemente vicino a un immaginario antropologico molto vasto. In molte culture del mondo il legno non è una materia neutra o morta. Può essere supporto di presenza, forza, memoria, antenato, sacralità. Nella tradizione Kongo, per esempio, alcune figure di *nkisi* sono sculture lignee concepite per ospitare o canalizzare forze specifiche, attivate dall'intervento rituale di uno specialista. Nel mondo Yoruba, le figure degli *ibeji* scolpite in legno non sono meri oggetti decorativi, ma effigi legate alla presenza spirituale dei gemelli, soprattutto quando uno di essi è morto. Presso gli Asmat della Nuova Guinea i grandi pali ancestrali non sono semplici manufatti: rappresentano e nominano gli antenati, rendendo visibile la continuità tra i vivi e i morti. Anche nella tradizione shintoista giapponese oggetti naturali, alberi o supporti materiali possono funzionare come luoghi di presenza dei *kami* (2), mostrando che la materia vegetale può diventare soglia tra il visibile e l'invisibile. Diverso è il caso dei totem della costa nord-occidentale americana, che non vanno banalmente interpretati come "anime nel legno", ma come archivi scolpiti di genealogie, status, memoria e relazioni simboliche. Letto su questo sfondo, Pinocchio appare meno come un'eccezione fantastica e più come la condensazione narrativa di un motivo molto antico: il legno che, una volta lavorato, nominato e inserito in una relazione, cessa di essere semplice materia e può diventare presenza.

Qui entra in gioco una categoria decisiva dell'antropologia del rito: la liminalità. Victor Turner, in *// processo rituale. Struttura e antistruttura* (Morcelliana, 2023), descrive la fase liminale come la condizione di chi si trova "fra e tra", fuori dalle classificazioni ordinarie, sottratto momentaneamente allo statuto precedente ma non ancora reinscritto in uno nuovo. Pinocchio è precisamente questo. Non è più una cosa, ma non è ancora una persona; non è più semplice materia, ma non è ancora soggetto pienamente socializzato. Tutto il racconto insiste su questa condizione ambigua. Pinocchio passa da una casa alla strada, dalla strada al teatro, dal teatro all'osteria, dalla fuga alla prigionia, dal paese al mare, fino al ventre del pesceccane. È sempre in movimento, e non soltanto perché è irrequieto: si muove perché non possiede ancora una forma stabile dell'essere. Il viaggio non è un incidente della trama; è la forma stessa della sua identità.

Anche per questo il bosco, la campagna, la strada deserta, il mare, il ventre del mostro non sono sfondi neutri. Sono spazi di soglia. In *Pinocchio* i luoghi più importanti non sono quasi mai luoghi di stabilità: sono luoghi in cui ci si perde, si viene messi alla prova, si rischia di diventare altro. La geografia del racconto è una geografia iniziatica. Uscire di casa significa entrare in uno spazio che non protegge, non garantisce, non interpreta al posto del soggetto. Collodi costruisce così una narrazione in cui il mondo esterno ha il volto dell'esperienza non addomesticata. Il burattino deve misurarsi con una realtà che non lo accoglie in quanto innocente, ma lo costringe a confrontarsi con inganno, desiderio, paura, fame, umiliazione.

È qui che il confronto con altre culture del mondo diventa particolarmente illuminante. In molte società tradizionali il passaggio dall'infanzia a una nuova condizione sociale è segnato da un allontanamento dal luogo abituale e dall'ingresso in uno spazio separato, spesso collocato nel bosco, nella foresta o nel *bush*. Presso le società iniziatiche *Poro* e *Sande* dell'Africa occidentale, per esempio, il bosco sacro costituisce lo spazio in cui i giovani vengono sottratti temporaneamente alla vita del villaggio, istruiti, disciplinati, trasformati e poi restituiti alla comunità con un nuovo statuto. Anche presso i Kpelle l'uscita dal villaggio e il soggiorno in uno spazio forestale segnano il carattere separato e decisivo del passaggio. In molte culture aborigene australiane, inoltre, l'iniziazione comporta prove corporee e rituali trasmesse fuori dalla sfera ordinaria della vita quotidiana, nel *bush* e in luoghi sacri riservati. (1) Naturalmente il racconto di Collodi non riproduce questi rituali, né

sarebbe corretto appiattare realtà culturali molto diverse in un unico schema. E tuttavia il paragone è fecondo: come nei percorsi iniziatici di molte popolazioni del mondo, anche in *Pinocchio* il soggetto cresce solo quando abbandona il luogo protetto e affronta uno spazio altro, incerto, esposto al pericolo.

Il valore iniziatico del bosco in *Pinocchio* si chiarisce ancora meglio se lo si mette in relazione con alcune grandi fiabe europee in cui l'attraversamento della selva coincide con una prova di crescita. In *Cappuccetto Rosso* il bosco è lo spazio in cui la bambina esce dal sentiero, incontra il pericolo e sperimenta la distanza fra innocenza e minaccia. In *Hansel e Gretel* è il luogo dell'abbandono, della fame e della necessità di sopravvivere senza la protezione familiare. In *Pollicino* diventa invece il territorio dello smarrimento, ma anche dell'ingegno che consente al più piccolo di salvarsi e di riportare a casa i fratelli. Anche *Cenerentola*, pur non essendo una fiaba centrata sul bosco nello stesso modo, mantiene un rapporto forte con uno spazio vegetale e liminale, perché l'albero presso la tomba della madre e la mediazione naturale che ne deriva segnano un passaggio dalla condizione di umiliazione a quella di riconoscimento. In tutti questi casi, il bosco o lo spazio naturale separato non è semplice scenario, ma dispositivo simbolico: allontana dall'ordine domestico, sospende le regole ordinarie, mette il soggetto di fronte a prove che lo espongono al rischio e alla trasformazione. *Pinocchio* appartiene pienamente a questa costellazione. Ma rispetto a queste fiabe Collodi complica ulteriormente il modello, perché il suo protagonista non attraversa il bosco una volta sola: vive piuttosto in uno stato prolungato di smarrimento, come se l'intero racconto fosse un bosco simbolico. È proprio questa durata dell'erranza a rendere *Pinocchio* un racconto di formazione più moderno e più inquieto rispetto alla fiaba tradizionale.

Questa analogia rende anche più evidente una differenza essenziale. Nei riti di passaggio delle società tradizionali il percorso è governato dalla comunità: il giovane è separato, provato e poi reintegrato secondo una logica condivisa, garantita da officianti e da un ordine simbolico riconosciuto. In *Pinocchio*, invece, la modernità del racconto si misura proprio nel venir meno di questa cornice compatta. Il burattino attraversa prove, ma spesso senza un rituale che le contenga; incontra mediatori, ma molti di essi sono ingannatori; si imbatte in soglie, ma non sempre trova chi sappia interpretarle. La sua iniziazione è moderna perché è esposta al falso rito, alla seduzione della scorciatoia, alla possibilità di smarrirsi davvero. È questo a dare al racconto una forza ancora attuale: *Pinocchio* non cresce in un mondo ordinato da simboli stabili, ma in un mondo disseminato di trappole.

Da questo punto di vista, il Gatto e la Volpe, l'Omino di burro, il pescatore verde, perfino Mangiafuoco, possono essere letti come officianti deformati di passaggi falsi o parodici. Promettono trasformazione, ma consegnano alla perdita; offrono scorciatoie, ma producono regressione; sostituiscono alla fatica della crescita l'illusione del vantaggio immediato. In un vero rito di passaggio la prova ha una funzione formativa; qui, invece, molte prove sono trappole mascherate da opportunità. È uno dei punti più acuti del racconto: la crescita non richiede soltanto coraggio, ma capacità di distinguere tra passaggi autentici e passaggi ingannevoli. *Pinocchio* non deve semplicemente obbedire; deve imparare a discernere.

Il corpo del burattino registra continuamente questa condizione critica. Nei riti di passaggio il corpo è spesso il luogo su cui il cambiamento si iscrive: viene segnato, esposto, disciplinato, reso visibile. Anche in *Pinocchio* il corpo non è mai dato una volta per tutte. È un corpo vulnerabile, alterabile, parlante. Il naso che si allunga quando il protagonista mente è forse l'esempio più famoso di questa dinamica. Ridurlo a una trovata morale sarebbe però troppo poco. Quel naso è il segno che il corpo traduce esteriormente un conflitto interiore ancora irrisolto.

L'identità non è nascosta nel profondo come una sostanza già pronta: prende forma nelle deformazioni, negli scarti, nelle sanzioni. Pinocchio non possiede il controllo di sé; il suo corpo lo precede, lo tradisce, lo rivela. Anche questo è tipico delle soglie iniziatiche: il soggetto non domina ancora la propria forma.

Ancora più radicale è la trasformazione in asino nel Paese dei Balocchi. Qui il racconto tocca uno dei suoi nuclei più perturbanti. Il luogo che promette la liberazione da scuola, lavoro e responsabilità si presenta inizialmente come lo spazio del desiderio infantile assoluto. Ma proprio in quanto spazio senza limite, esso si rivela luogo di regressione. Turner ha mostrato che la liminalità possiede sempre un'ambivalenza: può generare libertà e creatività, ma può anche precipitare nel caos, se non viene ricondotta a una nuova forma. Il Paese dei Balocchi è precisamente una liminalità senza reintegrazione. Qui il passaggio non porta a un nuovo statuto umano: porta alla perdita della parola, della dignità, della postura. La metamorfosi asinina è il rovesciamento parodico dell'iniziazione. Invece di diventare adulto, Pinocchio diventa bestia da lavoro e da spettacolo. È uno dei momenti in cui il racconto mostra con più decisione che la fuga dal limite non produce libertà, ma consegna a un'altra forma di dominio.

Anche sul piano strutturale il testo conferma questa logica di prove e trasformazioni. Vladimir J. Propp, in *Morfologia della fiaba* (Einaudi, 2000), ha mostrato come molti racconti si organizzino attraverso sequenze di divieto, infrazione, prova e mutamento di stato. *Pinocchio* non coincide perfettamente con la fiaba tradizionale, ma ne utilizza in modo originale molte strutture profonde. Il protagonista trasgredisce ripetutamente, cade, viene punito, si rialza, incontra aiutanti, li perde, e si ritrova ogni volta in una nuova soglia. La sua non è una semplice catena di avventure: è una pedagogia del passaggio, in cui nessuna caduta è soltanto episodica e nessuna lezione si apprende per sempre. Il burattino è costretto a tornare più volte sugli stessi nodi, quasi che la crescita richieda non l'assimilazione di una norma, ma una faticosa rielaborazione del rapporto tra desiderio e responsabilità.

In questo quadro il rapporto con Geppetto e con la Fata assume un rilievo decisivo. Sarebbe riduttivo interpretarli come incarnazioni troppo semplici del padre normativo e della madre protettiva. Entrambi, in modi diversi, svolgono piuttosto una funzione di orientamento simbolico. Geppetto è la figura di un legame povero, ostinato, concreto: non impone una teoria dell'educazione, ma continua a offrire a Pinocchio la possibilità di un ritorno e di una reciprocità. La Fata, invece, agisce come una mediatrice più ambigua: cura, ammonisce, si sottrae, ricompare, prova il protagonista senza mai annullare il suo margine di rischio. Nessuno dei due mette Pinocchio al riparo dal mondo; entrambi lo accompagnano indirettamente dentro una crisi che deve essere attraversata. Collodi sembra qui più radicale di molta pedagogia edificante: il soggetto non cresce perché viene preservato, ma perché sperimenta, sbaglia, soffre e soltanto dopo attribuisce senso a ciò che ha vissuto.

Emilio Garroni, in *Pinocchio uno e bino* (Laterza, 2010), ha insistito sulla natura duplice del personaggio, sospeso tra morale ed eccedenza immaginativa, tra allegoria e vitalità irriducibile. Questo aspetto è fondamentale per capire perché *Pinocchio* continui a parlare anche oggi. Il protagonista non è mai uno solo: è sempre almeno due. È il burattino e il bambino, la colpa e la possibilità di redenzione, la disobbedienza e il desiderio di essere amato. In questa doppiezza non c'è un difetto interpretativo, ma la verità stessa del personaggio. Ogni passaggio, infatti, conserva qualcosa dello stato precedente. Nessuna trasformazione autentica è una cancellazione totale. Il legno resta, come memoria simbolica, anche quando il racconto conduce verso il bambino.

La riflessione raccolta da Paolo Fabbri e Isabella Pezzini in *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi* (Mimesis, 2012), mostra bene quanto il testo collodiano abbia generato una costellazione di riscritture e di riletture, proprio perché custodisce una struttura narrativa inesauribile. Pinocchio continua a circolare fra linguaggi, epoche e contesti perché mette in scena qualcosa che riguarda non solo l'infanzia, ma il divenire umano in quanto tale. Non si limita a raccontare la correzione di un comportamento: racconta la fatica di assumere una forma.

È forse per questo che il viaggio nel ventre del pescecane costituisce il punto più densamente iniziatico dell'opera. In molti racconti di formazione e in molte narrazioni rituali esiste un momento di discesa nel buio, di immersione in uno spazio chiuso, regressivo, quasi uterino o funerario. Nel ventre del mostro Pinocchio conosce una sorta di morte simbolica. Ma proprio lì trova Geppetto. Non è un dettaglio secondario. La rinascita non si compie da soli, né come pura vittoria individuale. Si compie nel momento in cui il protagonista comprende il legame, si assume una responsabilità, accetta di portare il padre sulle spalle e di misurarsi con la fatica del ritorno. Uscire dal pescecane significa rinascere, ma significa soprattutto accettare che la libertà non coincide con la fuga da ogni vincolo.

Qui emerge con più chiarezza anche una riflessione comparativa che il confronto antropologico rende possibile. Accostato ai viaggi iniziatici delle diverse popolazioni del mondo, Pinocchio appare come una variante moderna e letteraria di una struttura molto antica: per diventare qualcuno, bisogna prima uscire da ciò che si è. Nelle culture in cui il giovane entra nel bosco sacro, nella foresta o nel *bush*, l'allontanamento non ha un valore decorativo, ma trasformativo. Allo stesso modo, nel racconto di Collodi, l'uscita da casa e l'attraversamento dei luoghi del pericolo non costituiscono una semplice successione di avventure, ma il prezzo stesso della formazione. La differenza è che, mentre nei riti tradizionali la comunità conosce già il senso del passaggio, nel mondo di Pinocchio quel senso deve essere conquistato dentro l'incertezza. Proprio per questo il burattino collodiano risulta ancora vicino alla sensibilità contemporanea: la sua iniziazione non è sorvegliata da un ordine saldo, ma si compie in mezzo a illusioni, seduzioni e fallimenti. E tuttavia la logica profonda resta la stessa. Separarsi, smarrirsi, essere provati, trasformarsi, tornare: questa è la grammatica del passaggio che accomuna il racconto a molte culture del mondo, pur nelle inevitabili differenze di contesto e di significato.

Oggi *Pinocchio* continua a essere attuale proprio perché racconta una formazione senza garanzie. Il suo protagonista non cresce in un mondo ordinato, ma in uno spazio instabile, attraversato da seduzioni, inganni, false promesse e continue prove di riconoscimento. In questo senso il racconto parla con forza anche al presente, perché descrive una condizione che non riguarda solo l'infanzia ottocentesca, ma l'esperienza moderna e contemporanea del diventare sé stessi in un mondo frammentato. È anche per questo che Pinocchio è diventato un personaggio globale: la sua storia supera i confini italiani perché mette in scena una struttura antropologica riconoscibile in molte culture, quella del passaggio attraverso la crisi. Separazione, smarrimento, prova, metamorfosi e ritorno non appartengono solo alla fiaba europea o alla pedagogia postunitaria, ma a una grammatica più ampia dell'umano. La sua importanza sta allora nel fatto che riesce a tenere insieme due livelli: da una parte la concretezza storica di un bambino povero, disobbediente, esposto al rischio sociale; dall'altra una verità universale, e cioè che non si diventa umani senza attraversare perdite, tentazioni, errori e trasformazioni. Proprio qui si riconosce la forza durevole del testo: *Pinocchio* non offre un modello rassicurante, ma una rappresentazione profonda e ancora condivisibile della crescita come passaggio difficile, incompiuto e sempre esposto alla possibilità di perdersi.

Il finale, da questo punto di vista, non va letto in modo troppo sbrigativo. La metamorfosi conclusiva in ragazzino perbene potrebbe sembrare la chiusura normativa del racconto, la sua morale esplicita. Eppure il testo conserva una sottile inquietudine. Il burattino resta lì come resto, come immagine del sé precedente, quasi a suggerire che ogni conquista identitaria porta con sé un residuo non eliminabile. Anche la rilettura proposta da Franco Cambi *Sul messaggio finale di Pinocchio: una rilettura... a rovescio ma preziosa* (*Studi sulla Formazione*, vol. 27, n. 1, 2024) invita a considerare il finale non come un semplice sigillo moralistico, ma come un punto che costringe a rileggere retrospettivamente l'intera vicenda. Il bambino finale non cancella il legno: lo assume come memoria della propria fatica.

In tale prospettiva, *Le avventure di Pinocchio* non è soltanto un classico dell'educazione borghese postunitaria, benché anche questa dimensione storica sia reale. È qualcosa di più inquieto e più profondo: un grande racconto di iniziazione imperfetta. Pinocchio attraversa separazioni, soste liminali, metamorfosi, falsi officianti, morti simboliche e reintegrazioni parziali. Per questo continua a parlare non solo ai lettori più giovani, ma anche agli adulti, agli insegnanti, agli studiosi. Nel suo corpo di legno, nella sua ostinazione a sbagliare, nella sua capacità di tornare dopo essersi perduto, si riconosce una figura universale del divenire umano. Forse è proprio questa la sua verità più duratura: non si diventa umani perché si obbedisce una volta per tutte, ma perché si attraversa una crisi e si impara, lentamente, a darle forma.

Note

(1) "Porò"; "Sande"; "Sierra Leone. Cultural life", "Kpelle", "Australian Aboriginal peoples. Kinship, marriage and the family", "Nkisi", "Ibeji", "Totem pole", *Encyclopaedia Britannica* (<https://www.britannica.com/>)

(2) Motivi religiosi relativi ai *kami* e ai supporti materiali del sacro nella tradizione shintoista.

Bibliografia

AA.VV., *Atlante Pinocchio. La diffusione del romanzo di Carlo Collodi nel mondo*, Treccani, 2024.

Caglayan Emily, "The Asmat", *The Metropolitan Museum of Art*, 2004.

Cambi Franco, "Sul messaggio finale di Pinocchio: una rilettura... a rovescio ma preziosa", in *Studi sulla Formazione*, vol. 27, n. 1, 2024.

Collodi, Carlo *Le avventure di Pinocchio*, Feltrinelli, 2021.

Fabbi Paolo, Pezzini Isabella (a cura di), *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Mimesis, 2012.

Garroni Emilio, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, 2010.

Grimm Jacob e Wilhelm, *Fiabe del focolare*, Einaudi, 2015.

Perrault Charles, *I racconti di Mamma Oca*, Einaudi, 1957.

Propp Vladimir J., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, 2000.

Turner Victor, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, 2023.

Van Gennep Arnold, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, 2012.

Pinocchio nel cinema e nell'animazione

di Paola Dei

*Un saggio che esplora le principali versioni cinematografiche e animate di **Pinocchio**, analizzando tematiche e simbolismi, e riflettendo sulle differenze nei messaggi morali e nelle modalità di adattamento. Nel corso del tempo, infatti, Pinocchio ha assunto significati sempre nuovi, evolvendosi non solo come personaggio letterario, ma come specchio delle trasformazioni sociali e culturali.*

Introduzione

Pinocchio, il celebre burattino di legno creato da Carlo Collodi nel 1883 ⁽¹⁾, è uno dei personaggi più iconici e duraturi della letteratura per l'infanzia. La sua storia di crescita, disobbedienza e trasformazione da burattino a bambino vero ha affascinato lettori e spettatori per oltre un secolo, evolvendosi in una varietà di forme e interpretazioni. A partire dal primo adattamento cinematografico del 1911, Pinocchio è stato reinterpreted numerose volte, sia attraverso il cinema che l'animazione, portando con sé nuovi significati, aperture verso nuove culture e innovazioni stilistiche.

Il personaggio di Pinocchio ha attraversato diverse epoche, rispecchiando cambiamenti storici, morali e culturali. Le sue avventure si sono evolute, dal cinema classico al live-action, dalle animazioni Disney alla stop-motion, fino a versioni più recenti e radicali, come quelle di Roberto Benigni, Robert Zemeckis e Guillermo del Toro. Questo saggio esplorerà le principali versioni cinematografiche e animate di Pinocchio, analizzando tematiche e simbolismi, e riflettendo sulle differenze nei messaggi morali e nelle modalità di adattamento. Un esempio molto chiaro di tutto ciò lo vediamo nel confronto tra la versione Disney, in cui il viaggio di Pinocchio è caratterizzato da un percorso di redenzione che lo porta a diventare "vero" in modo simbolico, attraverso disciplina e obbedienza, e altre versioni, come quelle giapponesi o di Guillermo del Toro, che trattano questo stesso percorso in modo più complesso. In Giappone, Pinocchio è spesso visto come simbolo di una crescita legata alla resistenza e all'indipendenza, un tema che nelle versioni occidentali non ha lo stesso peso. In questi adattamenti, la "verità" non è una semplice premessa morale, ma un obiettivo da conquistare attraverso il confronto con il mondo, il karma e la lotta contro le ingiustizie. Ad esempio, nella serie giapponese *Pinocchio no Bōken*, il burattino non diventa solo "vero" in termini morali, ma impara a navigare le sfide della vita con maggiore consapevolezza delle proprie azioni e dei propri limiti.

Pinocchio nella Letteratura e nel Cinema: Una panoramica storica

Il personaggio di Pinocchio nasce nel 1881, quando Carlo Collodi scrive *Le avventure di Pinocchio*. Questo romanzo segna una svolta nella letteratura per bambini, poiché il protagonista non è un eroe perfetto, ma un burattino capriccioso e disobbediente che deve imparare a diventare un vero bambino. La storia è ricca di simbolismi legati alla crescita, al peccato e alla redenzione, con Pinocchio che deve imparare a dire la verità, a obbedire alle regole e a prendersi responsabilità.

Il primo adattamento cinematografico di Pinocchio risale al 1911 con la regia di Giulio Antamoro, ma fu la versione Disney del 1940 a rendere il personaggio universale, introducendo le immagini che oggi sono strettamente associate al burattino: il naso che cresce quando Pinocchio mente, e la figura della Fata Turchina come simbolo della giustizia e della moralità. Da allora, il personaggio è stato reinterpreted in numerosi film, inclusi adattamenti live-action, produzioni televisive e opere teatrali. Tra i più significativi ricordiamo la versione di Roberto Benigni del 2002, che porta una visione più personale del regista, e il recente film in stop-motion di Guillermo del Toro del 2022, che ha portato una lettura decisamente più oscura e filosofica del personaggio.

Analisi delle versioni cinematografiche e animate: il *Pinocchio* di Walt Disney (1940)

Il *Pinocchio* di Disney del 1940 è l'adattamento più celebre e iconico del personaggio. Il film è un capolavoro di animazione che ha definito la figura di Pinocchio nella cultura popolare globale.

A livello tematico, il film si concentra sulla crescita morale del protagonista, che deve imparare a comportarsi correttamente per diventare un bambino vero. La figura della Fata Turchina svolge il ruolo di guida morale, aiutando Pinocchio nel suo viaggio verso la maturità. Il film enfatizza la dicotomia tra il bene e il male, con Pinocchio che, grazie alla sua trasformazione, apprende l'importanza della verità, dell'obbedienza e della responsabilità.

La trasformazione di Pinocchio in bambino vero è simbolica di un processo di purificazione, che richiede un cambiamento interiore. Il film non esplora in modo significativo le questioni politiche o morali più complesse, ma si concentra su un messaggio universale che incoraggia la virtù, l'obbedienza e la crescita.

La Versione di Luigi Comencini (1972): Il *Pinocchio* "Made in Italy"

Nel 1972, il regista Luigi Comencini portò in televisione la sua versione di *Pinocchio*, una delle più ammirate e iconiche adattamenti italiani della fiaba di Carlo Collodi. Questo Pinocchio è un'opera che, pur rispettando la struttura classica del racconto, riesce a rendere la storia estremamente attuale, ricca di spunti morali e psicologici, ma con una forte impronta di realismo che l'ha distinta dalle altre versioni più fiabesche.

La versione di Comencini si differenzia da quella Disney, e da quella che sarebbe arrivata molto dopo con la regia di Garrone, per il suo approccio fortemente realistico e radicato nel contesto sociale e culturale italiano del tempo. La miniserie in sei episodi, trasmessa per la prima volta dalla RAI, è stata un grande successo e ha avuto una lunga vita nella memoria collettiva, tanto da diventare un classico della televisione italiana.

Un elemento che rende unico il *Pinocchio* di Comencini è l'interpretazione del protagonista, Nino Manfredi nei panni di Geppetto, e quella di Andrea Balestri nei panni di Pinocchio. Balestri, un bambino che all'epoca aveva 11 anni, porta sullo schermo una figura di Pinocchio credibile e intensa, caratterizzata da un'espressività genuina e ingenua, ma anche intrisa di una drammaticità che non manca di inquietare lo spettatore. La sua interpretazione non è solo quella di un burattino che diventa umano, ma di un personaggio che cresce e si trasforma attraverso il dolore, il rimorso e la redenzione. Pinocchio è ancora un burattino di legno, ma il suo essere in continua evoluzione, alla ricerca della propria identità, lo rende un personaggio complesso. Il viaggio di crescita è inteso come un percorso non solo di moralità, ma anche di consapevolezza di sé.

Quella di Comencini è una fiaba che si confronta con il dramma della vita quotidiana e con le difficoltà di una società che non sempre premia l'onestà e l'impegno. La miniserie riesce a trasmettere la drammaticità della crescita di Pinocchio attraverso le esperienze dolorose che il protagonista è costretto a vivere: dalla prigionia, alla truffa del Gatto e della Volpe, fino alla morte e alla rinascita. Il finale, con Pinocchio che finalmente diventa definitivamente "vero", è il coronamento di un lungo processo interiore che non è solo una trasformazione fisica, ma anche morale. Non è solo una morale didattica, ma la consapevolezza di una vita fatta di difficoltà, sacrifici e redenzione.

Il *Pinocchio* di Comencini è un'opera che resta una delle più significative della storia del cinema e della televisione italiane. La sua forza risiede nella capacità di combinare il lato fiabesco e fantastico con una solida componente di realismo sociale e psicologico.

Il regista ha saputo rendere l'immagine del burattino che diventa uomo un'icona universale della crescita, ma anche della sofferenza e della solitudine. Questo Pinocchio, pur conservando la magia della fiaba, è un personaggio incredibilmente umano, che ha vissuto le difficoltà della vita come chiunque altro, e che, proprio per questo, riesce a entrare nel cuore degli spettatori in un modo che nessun altro adattamento è riuscito a fare altrettanto.

Il *Pinocchio* di Roberto Benigni (2002)

Nel 2002, Roberto Benigni porta una versione live-action di *Pinocchio*, in cui interpreta anche il ruolo del burattino. Sebbene il film segua la trama del romanzo di Collodi, la visione di Benigni è ricca di elementi grotteschi, comici e filosofici. Pinocchio non è più solo un personaggio che deve imparare a obbedire per diventare "vero", ma diventa anche un simbolo di crescita emotiva e esistenziale. Il film enfatizza il conflitto interiore del burattino, che desidera capire chi è e cosa significa essere umano.

La relazione tra Pinocchio e Geppetto è molto più complessa rispetto alla versione Disney, con un padre che non solo educa il figlio ma diventa anche il protagonista di una riflessione sulla paternità e sull'amore. Benigni introduce una forte componente di umorismo, ma anche di malinconia, dipingendo Pinocchio come un personaggio che deve affrontare le sue fragilità e i suoi desideri. Il film di Roberto Benigni non si limita a riproporre la semplice narrazione di Pinocchio, ma introduce un elemento di introspezione filosofica ed esistenziale. Piuttosto che concentrarsi esclusivamente sulla moralità e sull'obbedienza, Benigni dipinge Pinocchio come un personaggio che, attraverso i suoi sbagli e le sue sofferenze, cerca un significato più profondo della vita. La sua ricerca dell'identità non è solo un viaggio pedagogico, ma una riflessione sul senso dell'esistenza, sul dolore e sull'amore. Il film esplora il conflitto interiore di Pinocchio, che deve capire cosa significa essere umano al di là dei semplici insegnamenti morali che gli vengono impartiti.

La relazione con Geppetto, inoltre, è rappresentata come un legame che va oltre il rapporto padre-figlio. La paternità di Geppetto diventa un tema centrale, non solo in termini di educazione, ma come esplorazione dell'amore incondizionato e della comprensione delle fragilità dell'altro. Pinocchio, in questo senso, diventa un simbolo di lotta interiore, di ricerca esistenziale, che si distacca dalla figura più tradizionale del "burattino che obbedisce" per diventare un "essere" che vuole comprendere il proprio posto nel mondo.

La versione di Matteo Garrone (2019): un approccio realistico e oscuro

Nel 2019, Matteo Garrone ha portato sul grande schermo una versione di *Pinocchio* che si distingue profondamente dalle interpretazioni precedenti. Questo adattamento, pur mantenendo fedeltà ai temi e alle dinamiche della storia di Carlo Collodi, si slega dalle connotazioni fiabesche e dalle atmosfere incantate delle precedenti pellicole, presentando una lettura molto più realistica e drammatica del viaggio del burattino verso la "verità" e l'umanità. Garrone, noto per il suo stile crudo e realistico, decide di immergere la sua versione in un mondo rurale e povero, dove la magia è più sottile e i sogni di Pinocchio, pur essendo ben presenti, appaiono come desideri frustrati e irraggiungibili.

Questo approccio conferisce un tono più cupo e veritiero, simile a quello della letteratura ottocentesca, dove il dolore e la sofferenza sono parte integrante del percorso di crescita del protagonista. La sua versione non cerca la morale facile o il lieto fine sognante tipico di Disney; piuttosto, il regista si concentra sulla durezza della vita e sulla lotta per l'umanità che segna la trasformazione del burattino. Nel film di Garrone, Pinocchio è interpretato da Federico Ielapi, un

giovane attore che, con il suo volto immaturo e quasi scultoreo, riesce a incarnare il personaggio del burattino in modo intenso e credibile. La scelta di un attore giovane e non un "bambino vero" conferisce al personaggio una qualità che lo rende ancora più "legnoso" e inquietante, mantenendo l'elemento del burattino in tutta la sua dimensione simbolica.

La fisicità di Pinocchio nel film è evidente e il suo aspetto "artificiale" è amplificato dal trucco pesante che caratterizza il suo volto e il suo corpo, aspetto che rende chiara l'impossibilità della sua condizione di burattino. Pinocchio non è un semplice ragazzo che diventa vero, ma un personaggio che lotta con il proprio essere, con la propria identità, e con un mondo che lo rifiuta e lo sfrutta. Non c'è un percorso lineare di redenzione come nelle versioni precedenti; al contrario, il viaggio di Pinocchio è segnato dalla perdita, dalla sofferenza e dalla continua ricerca di un senso di appartenenza che sembra sfuggirgli.

Geppetto, interpretato da Roberto Benigni, è un personaggio altrettanto complesso, lontano dall'immagine del padre amorevole e idealizzato: un uomo anziano, misero e segnato dalla solitudine, che si sforza di costruire il burattino per riempire il vuoto che ha nella sua vita. La sua paternità è imperfetta e fragile, e le sue aspettative su Pinocchio non sono quelle di un padre protettivo, ma di un uomo che ha bisogno di un figlio per risolvere le proprie frustrazioni e solitudini.

L'interpretazione di Benigni aggiunge una dimensione di malinconia al personaggio, che non è solo un padre ma anche un uomo che lotta con la povertà e il desiderio di essere amato. La sua relazione con Pinocchio è paradossale: egli spera che il burattino gli dia quella felicità che la vita non gli ha concesso, ma non riesce a comprendere che l'amore per un figlio non può essere un mezzo per colmare le proprie lacune esistenziali. Geppetto, in questo senso, diventa una figura tragica, che ama Pinocchio ma non sa come prendersi cura di lui.

Uno degli aspetti più interessanti del *Pinocchio* di Garrone è come gli altri personaggi del mondo di Collodi vengano trattati in modo realistico, con un'accentuata gravità. Per esempio il Grillo Parlante, che nella versione Disney appare come una figura paterna e quasi onirica, è un personaggio ambiguo, quasi un grillo metaforico, che non si preoccupa tanto di guidare Pinocchio verso la redenzione quanto di osservare la sua sofferenza e le sue scelte sbagliate. La sua presenza è discreta, ma non meno significativa, e spesso sembra essere il portatore di una verità che Pinocchio non è pronto ad affrontare.

Il *Pinocchio* di Robert Zemeckis (2022)

Nel 2022, Robert Zemeckis porta sullo schermo una nuova versione di *Pinocchio* in live-action per Disney+. Questo adattamento cerca di rimanere fedele alla trama originale del 1940 ma aggiunge un tocco moderno, con l'uso della tecnologia digitale. La versione di Zemeckis si concentra maggiormente sul rapporto familiare tra Pinocchio e Geppetto, con il burattino che diventa non solo simbolo di crescita morale, ma anche di solitudine e speranza. Pinocchio, interpretato da Benjamin Evan Ainsworth, è un personaggio che esplora la sua umanità attraverso il suo viaggio, ma con un tono più "leggero" rispetto a quello di Benigni. Zemeckis mantiene il tema centrale dell'obbedienza e della verità, ma si distingue per un approccio meno drammatico e più incline alla magia e alla leggerezza tipica del cinema Disney. La Fata Turchina, pur mantenendo il suo ruolo di guida morale, è trattata in modo più ironico e meno idealizzato rispetto alla versione del 1940.

Nel film di Zemeckis, l'ambientazione e la narrazione sembrano voler enfatizzare l'importanza del legame familiare in un'epoca di solitudine crescente, legata alla digitalizzazione e ai cambiamenti sociali dovuti alla pandemia. La solitudine di Geppetto e la sua relazione con Pinocchio evocano il desiderio di connessione in un mondo che sembra sempre più disconnesso. La solitudine del protagonista e la ricerca di connessione sembrano rispecchiare una riflessione più profonda sulla

disconnessione tipica della modernità. In un'epoca segnata dalla digitalizzazione e dalla pandemia, il Pinocchio di Zemeckis affronta la propria umanità non solo attraverso la crescita morale, ma anche come una ricerca di affetti genuini e un'esperienza di connessione familiare, con un focus sulla solitudine in un mondo sempre più alienato, in cui la connessione emotiva è difficile da ottenere.

Il Pinocchio di Guillermo del Toro (2022)

Nel 2022, Guillermo del Toro propone un *Pinocchio* in stop-motion, che si discosta notevolmente da tutte le versioni precedenti. Ambientato nell'Italia fascista degli anni '30, il film esplora non solo la crescita di Pinocchio, ma anche il contesto sociale e politico dell'epoca. Pinocchio non è solo un burattino che cerca di diventare umano, ma diventa anche un simbolo di resistenza contro l'oppressione e l'autoritarismo. A differenza degli altri adattamenti, non troviamo semplicemente un burattino che cresce, ma un personaggio che, attraverso la sofferenza, scopre il significato della vita e della morte, della libertà e della resistenza. Il film, che affronta temi come la disobbedienza, la ribellione e il sacrificio, è una riflessione più profonda sulla condizione umana.

L'ambientazione storica e il tema della resistenza morale e politica diventano cruciali per il significato del personaggio. Pinocchio non è più solo un bambino che cerca di diventare "vero", ma un emblema della lotta contro le ingiustizie. La sua crescita e maturazione non sono legate solo a un percorso morale, ma a un'opposizione attiva contro le forze che opprimono e annientano. In questo modo il Pinocchio di Guillermo del Toro si distingue per il suo approccio più oscuro e diventa simbolo di una ribellione contro l'oppressione, con il personaggio che non solo cresce come essere umano, ma diventa anche portavoce di una resistenza morale e politica contro l'ingiustizia.

Il Pinocchio giapponese e i cartoni animati giapponesi: un adattamento unico

In Giappone, il personaggio di Pinocchio ha avuto un destino differente rispetto alle versioni occidentali. Il più noto adattamento giapponese è la serie televisiva *Pinocchio no Bōken* (1972), che presenta una versione del burattino più avventurosa e dinamica. In questo adattamento, Pinocchio vive una serie di esperienze e viaggi che lo portano a imparare lezioni più pratiche e immediate, piuttosto che una lenta maturazione morale.

La serie giapponese si concentra maggiormente sull'indipendenza e sull'autosufficienza del protagonista, piuttosto che sulla sua crescita morale attraverso l'obbedienza. Il viaggio di Pinocchio non è tanto un percorso di redenzione, ma un'avventura che lo porta a conoscere il mondo e sé stesso in modo diretto. Le versioni giapponesi di Pinocchio, in particolare nella serie animata *Pinocchio no Bōken* (1972), sopra citata, si distaccano nettamente dall'approccio morale e pedagogico che caratterizza le versioni occidentali. In questa serie, il viaggio del protagonista non è centrato tanto sul concetto di redenzione e trasformazione, ma piuttosto sull'acquisizione di esperienze dirette, l'indipendenza e la capacità di superare le sfide del mondo. La crescita di Pinocchio in questa versione è un processo più dinamico, che coinvolge una serie di avventure fisiche e psicologiche, dove il personaggio non è giudicato moralmente per le sue scelte, ma piuttosto è mostrato come un eroe che evolve attraverso l'affrontare le difficoltà del mondo. (9)

La tematica del destino gioca un ruolo chiave. Piuttosto che concentrarsi su una "redenzione" attraverso la disciplina, come nelle versioni occidentali, il *Pinocchio* giapponese si confronta con il concetto di karma, dove le sue azioni hanno conseguenze che sono più dirette e legate a esperienze concrete. Questo approccio riflette una visione della crescita più fluida e complessa, che esprime l'idea che le persone non siano buone o cattive in senso assoluto, ma che le loro azioni e la loro evoluzione dipendano dal contesto in cui si trovano e dalle sfide che devono affrontare.

Pinocchio nei cartoni animati italiani

In Italia, il personaggio di Pinocchio è stato adattato in numerosi cartoni animati, ma uno dei più rilevanti è *Pinocchio* (2002) di Enzo D'Alò, che rimane fedele all'opera di Collodi pur aggiornando il linguaggio visivo e narrativo. La pellicola mescola animazione tradizionale e moderne tecniche artistiche, creando un prodotto visivamente affascinante che riflette i temi della moralità e del sacrificio. Nel cartone animato di D'Alò, l'aspetto più evidente è la forte componente pedagogica che rimane ancorata al racconto originale. La figura di Geppetto, che nel romanzo è il padre-padrone, viene reinterpretata come un uomo fragile e commovente, ma anche capace di grande amore. Allo stesso modo, la storia si concentra sul tema della "verità", che Pinocchio deve cercare in ogni situazione, con le sue imperfezioni e i suoi difetti. Un aspetto interessante è la creazione di un'atmosfera viva che trasmette un senso di fiaba universale, mantenendo intatti i temi classici ma con una modernizzazione stilistica che si allontana dalle versioni più tradizionali.

L'elemento della crescita morale di Pinocchio è presente in modo chiaro e visibile, come nei cartoni Disney, ma con un'introspezione maggiore, con momenti di riflessione sul senso del sacrificio, della verità e delle conseguenze delle proprie azioni.

Conclusioni: il viaggio di Pinocchio tra morale e cultura

Nel corso della sua lunga storia cinematografica e animata, *Pinocchio* ha attraversato un percorso complesso di reinterpretazioni, ognuna delle quali ha portato alla luce nuovi significati, visioni e simbolismi. Ogni adattamento ha esplorato diverse sfaccettature della condizione umana, della crescita e del concetto di "verità".

Il naso che cresce è uno dei simboli più forti e riconosciuti del personaggio. Se inizialmente viene interpretato come il segno di una menzogna o di un peccato, in realtà può essere visto anche come una metafora della crescita interiore. Ogni volta che Pinocchio mentiva, il suo naso si allungava, ma in un senso più profondo, questo fenomeno rappresentava un meccanismo di auto-riflessione: il burattino non era semplicemente punito per i suoi peccati, ma gli veniva data una possibilità di comprendere le proprie azioni e correggere i propri errori. Nelle versioni moderne di *Pinocchio*, questo simbolo è talvolta ampliato per esplorare non solo l'inganno verso gli altri, ma anche quello verso sé stessi. Pinocchio, infatti, mentiva per cercare di sfuggire dalle difficoltà, ma alla fine è il confronto con le proprie paure e il desiderio di crescere che lo porteranno a diventare veramente umano.

Più che un semplice burattino che diventa un bambino vero, Pinocchio è diventato un emblema di ribellione e di ricerca della propria identità. Le sue disavventure lo rendono un personaggio universale, capace di rappresentare i temi universali della crescita, del peccato e della redenzione, ma anche della lotta contro l'autorità e le convenzioni. E la sua figura continua a essere un terreno fertile per esplorare le diverse visioni del mondo.

Le versioni più recenti, come quelle di Zemeckis e del Toro, si distaccano dal tradizionale concetto di crescita morale e pedagogica, per abbracciare temi più complessi e contemporanei. Il film di Zemeckis, pur mantenendo l'atmosfera magica del classico Disney, inserisce una riflessione più amara sulla solitudine e sull'incapacità di connessione in un mondo moderno sempre più alienato. Il Pinocchio di Guillermo del Toro, d'altro canto, non è solo un viaggio verso l'umanità, ma una riflessione sulla resistenza, sul sacrificio e sull'oppressione, affrontando temi politici e morali con un coraggio che non è mai stato così rilevante nel contesto globale odierno. Nel corso del tempo, Pinocchio ha assunto significati sempre nuovi, evolvendosi non solo come personaggio letterario, ma come specchio delle trasformazioni sociali e culturali. La sua figura, che inizialmente

rappresentava una lezione di obbedienza e redenzione, si è arricchita di connotazioni esistenziali, politiche e filosofiche.

Oggi, *Pinocchio* continua a ispirare e a sfidare le convenzioni, offrendo uno spunto per riflettere sulla crescita personale, sulla ricerca della verità e sulla lotta per l'umanità. La sua storia rimane un potente simbolo di evoluzione, di trasformazione, ma anche di ribellione e di resistenza contro le forze oppressive. Non importa quale versione del personaggio vediamo sullo schermo, la sua essenza rimane immutata: quella di un burattino che, attraverso il dolore e la sofferenza, cerca di diventare qualcosa di più grande, più profondo e, infine, umano.

Pinocchio, dunque, non è solo un simbolo di disobbedienza o redenzione, ma un personaggio che ci invita a riflettere su come, attraverso le nostre scelte, possiamo dare forma alla nostra "umanità". Il suo viaggio ci insegna che la verità non è solo una destinazione, ma un percorso continuo, fatto di prove, errori e riscoperte, che continua a ispirare e affascinare nuove generazioni di spettatori.

Bibliografia

Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Feltrinelli, 1883.

Daniele Maria Luisa (a cura di), *Pinocchio: The Story of a Puppet*. 2002 (con introduzione e commento) Carlo Collodi (testo originale), Feltrinelli, 2002.

Mastrangelo Emanuele, *1978: fra gli alti lai dei moralisti inizia l'invasione giapponese delle TV italiane*, in *Storia in Rete*, n° 39, gennaio 2009.

Filmografia

Pinocchio, Walt Disney Productions, 1940.

Le avventure di Pinocchio, Luigi Comencini, film Rai, 1972.

Pinocchio, Roberto Benigni, Cecchi Gori, 2002.

Pinocchio, Matteo Garrone, Archimede Film; 01 Distribution, 2019.

Pinocchio (2022), Robert Zemeckis, Disney+, 2022.

Pinocchio, Guillermo del Toro (regista), Netflix, 2022.

Pinocchio no Bōken [Pinocchio's Adventures], Tōei Dōga, 1972.

Pinocchio, Enzo D'Alò (regista) Medusa Film, 2002.

Pinocchio a teatro

di Sarah Pellizzari Rabolini

*Dalla versione di Carmelo Bene a quella iconica di Manuel Frattini, dal balletto diretto da Eleonora Abbagnato ai musical con musiche dei Pooh e di Edoardo Bennato: tante le versioni di **Pinocchio** in palcoscenico.*

Quando pensiamo a Pinocchio il gancio con il teatro è immediato, vuoi perché il protagonista delle avventure di Carlo Lorenzini, ovvero Carlo Collodi, è di legno ed è un burattino, vuoi perché anche le figure che gli stanno intorno evocano la rappresentazione archetipica e dunque il palcoscenico. Pensate alla Fata Turchina e a Geppetto, ed è subito teatro!

Il burattino dei fratelli Colla

In Italia, Pinocchio è stato messo in scena in molteplici vesti: icona del teatro per l'infanzia, dal 1946 il burattino diventa una delle leggendarie marionette dei fratelli Colla, storica compagnia milanese che, da generazioni, porta in scena spettacoli per l'infanzia e per le famiglie. Con il tempo la Compagnia è diventata un punto di riferimento del teatro di figura in Italia: il loro lavoro si è strutturato in un vero e proprio teatro stabile dedicato alle marionette, con sede a Milano, dove programmano stagioni regolari di spettacoli e attività per le scuole e il pubblico.

“La Compagnia Carlo Colla & Figli affronta uno dei capolavori più famosi ma anche più difficili da interpretare per le marionette: Pinocchio. Un testo che, oltre a essere l'origine della confusione dei termini “burattino” e “marionetta” nella tradizione italiana, esula dai canoni precisi della “fiaba” classica e si connota più come “racconto fantastico” si legge sulla scheda dello spettacolo (1).

All'interno del loro vasto repertorio, i Colla hanno sempre scelto di dedicare un posto speciale a *Le avventure di Pinocchio* tanto da averlo esportato anche all'estero, nei loro tour. Sebbene non sia l'unica fiaba che mettono in scena, è certamente la più rappresentativa: la storia del burattino di legno che sogna di diventare bambino dialoga naturalmente con l'arte delle marionette, permettendo alla compagnia di valorizzare scenografie minuziose, cambi di scena rapidi e un gran numero di personaggi. Proprio per questo Pinocchio è diventato uno degli spettacoli simbolo del loro teatro, spesso ripreso nelle stagioni e proposto a più generazioni di spettatori, fino a trasformarsi in una sorta di “classico” degli spettacoli dei fratelli Colla.

Il Pinocchio di Carmelo Bene

Una delle primissime versioni in prosa che si ricorda di *Pinocchio* è certamente quella di Carmelo Bene, che debuttò al Teatro Laboratorio di Roma il 5 giugno 1962: una versione particolarissima (2), che aveva lo scopo di sperimentare quello spazio innovativo fondato dal controverso artista stesso e dunque luogo atto a esprimere la sua personalità. Infatti, il testo lo ha visto impegnato in innumerevoli riscritture: il 4 luglio 1964, Carmelo Bene presentò una nuova versione dello spettacolo al Festival di Spoleto, per poi riproporla al Teatro Verdi di Pisa nel 1966 e di nuovo nel 1981. L'ultima versione, 10 novembre 1998, al Teatro dell'Angelo a Roma dal titolo *Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza* è quella adattata per la Rai e trasmessa l'anno successivo, con Sonia Bergamasco (3).

Lontano dall'immagine del burattino di Collodi, il *Pinocchio* di Carmelo Bene è anticonvenzionale, a tratti lamentoso e disperato: una sorta di alter ego dell'artista che sembra usare la fiaba di Collodi come espediente per destrutturare il linguaggio ed esprimere la sua posizione contro il conformismo culturale. Insomma, il burattino di legno diventa il simbolo di qualcosa che è dentro l'animo umano, ovvero la rottura con la società ed è un modo per un artista di trasmettere messaggi su ciò che pensa del mondo e della società in cui vive.

Pinocchio - Il grande musical ⁽⁴⁾

Gli anni duemila, per il teatro italiano, sono quelli legati al grande successo della Compagnia della Rancia. Quando *Pinocchio - Il grande musical* approda ad Assago è il 2003: fu costruito un teatro, appositamente per ospitare la Balena della storia di Collodi e chiamato "Teatro della Luna", accanto al più famoso palazzetto dei concerti e la figura di un giovane e grandissimo artista, Manuel Frattini (1967-2019) diventa il "sinonimo" di Pinocchio. Agile come un acrobata, tenero e bugiardo al tempo stesso, il performer milanese, prematuramente scomparso, da quel momento diventa a tutti gli effetti il burattino di legno *vivo*.

Con le musiche dei Pooh e l'introduzione della figura di Angela nella storia, Saverio Marconi firma la regia di uno dei successi più celebri e longevi della storia della compagnia: oltre 500 repliche (oltre 500.000 spettatori), tournée in Corea (2009) e New York (2010), e un CD e DVD che ha suonato nelle auto degli appassionati e consumato nei videoregistratori dei nostalgici, nel ricordo di Manuel Frattini. *Pinocchio - Il grande musical* segna una nuova era del teatro musicale italiano, perché una produzione così imponente non si era mai vista in Italia. È il 2003, appunto, e l'allestimento è colossale in stile Broadway, non solo per i cambi di scena, i costumi e la scenografia importante, ma anche le musiche che sono firmate da uno dei gruppi italiani più amati di sempre: i Pooh. Le firme sono di Dodi Battaglia, Red Canzian, Roby Facchinetti e le liriche sono di Stefano D'Orazio e Valerio Negrini.

Rileggere oggi anche il cast originale, ovvero i nomi dei protagonisti di quella prima edizione, è come sfogliare la lista degli attori di Hollywood che si riuniscono per girare un blockbuster tutti insieme. Questa celebre produzione italiana, allora aveva scritturato non solo Manuel Frattini, noto ballerino di altrettante famose trasmissioni come *Fantastico*, *Pronto... è la Rai?*, *La sai l'ultima?* e *Festivalbar*, ma anche Pietro Pignatelli, Lena Biolcati, Felice Casciano, Simona Patitucci, Arianna Bergamaschi, Andrea Verzicco, Mauro Simone e Roberto Nencini, nomi noti della canzone italiana e del palcoscenico. Negli anni, anche i cast successivi hanno annoverato i protagonisti di oggi del panorama del teatro musicale italiano e straniero, che poi sono diventate volti noti del piccolo schermo.

Un plauso a parte meritano le coreografie di *Pinocchio - Il grande musical*, realizzate da Fabrizio Angelini, tra i più noti e apprezzati coreografi e ballerini del panorama del teatro musicale (il 27 luglio 2025, Fabrizio Angelini è stato l'unico artista italiano ufficialmente invitato allo Shubert Theatre di New York per le celebrazioni storiche del 50° anniversario di A Chorus Line). Collaboratore fidato di Saverio Marconi, realizzò delle sequenze travolgenti che mescolavano jazz, acrobazie e movimenti corali, perfette per il ritmo delle canzoni dei Pooh, come *Galleggiando* quando Pinocchio entra nella pancia della balena, l'iconica coreografia sui giorni della settimana (*Buongiorno*) che insegna ad impegnarsi, ad andare a scuola e a lavorare e quella memorabile del teatro dei burattini (*Liberi liberi*) quando tutti sono legati e Pinocchio sgancia loro i fili: un inno alla libertà e al desiderio di essere se stessi.

Manuel Frattini

La figura di Manuel Frattini è indissolubilmente legata a *Pinocchio* e alla Compagnia della Rancia. Nato a Corsico il 25 maggio del 1965 e prematuramente scomparso il 12 ottobre del 2019 a Milano, tra il primo e il secondo spettacolo della prima edizione di *Italy Bares*, spettacolo di beneficenza per la raccolta fondi a favore della lotta contro l'HIV e le discriminazioni legate all'AIDS, Manuel è stato il volto simbolo del musical italiano, un grandissimo e amatissimo artista che più di ogni altro ha dato

corpo, voce, ma soprattutto cuore al burattino di Collodi sul palcoscenico. Prima di diventare Pinocchio per intere generazioni di spettatori, ha calcato i palchi anche degli studi televisivi in quanto danzatore e coreografo, e poi è diventato interprete di punta della Compagnia della Rancia, affinando una grammatica scenica fatta di precisione tecnica e leggerezza comica, di slapstick all'italiana e di malinconia trattenuta.

«Quando ho visto per la prima volta Manuel faceva ancora la tv; sapeva “solo” ballare e lo scritturai per *A Chorus Line*. Non aveva mai fatto un musical, non sapeva usare bene la voce, anche se sapeva cantare. In lui vidi quella scintilla artistica che in pochi hanno e iniziò la nostra collaborazione» racconta Saverio Marconi, classe 1948, attore, regista e direttore artistico italiano, considerato il principale punto di riferimento per il musical in Italia. Diretto al cinema dai fratelli Taviani, Luigi Comencini e Gillo Pontecorvo, Saverio Marconi è il fondatore della Compagnia della Rancia. Nel 1983, infatti, nella sua Tolentino diede vita a una delle più importanti realtà italiane dedicata al teatro musical. Da quel momento portò in scena musical come *Grease*, *Cats*, *Cabaret*, *Cantando sotto la pioggia*, scritturando volti noti del mondo dello spettacolo, come Lorella Cuccarini e Gianpiero Ingrassia, e diventando trampolino di lancio per moltissimi performer scoperti da lui. È il caso, appunto, di Manuel Frattini che fu Cosmo Brown in *Cantando sotto la pioggia* e Mike in *A Chorus Line*, un ruolo che segna, per l'artista, la scelta di dire addio alla televisione per dedicarsi interamente al musical.

«Quando abbiamo fatto le audizioni per Pinocchio ero alla ricerca di tutti i componenti del cast, tranne uno: avevo già scelto Manuel» spiega Saverio Marconi. «È stato un figlio, che ho cresciuto artisticamente: aveva quella capacità di lasciarsi guidare sul palco e di restituire, con la sua autenticità, di più di quanto imparava da me. Un talento unico...e per un padre, perdere un figlio è il dolore più grande».

Ne *Pinocchio – Il grande musical* Manuel Frattini costruisce un protagonista che sembra uscire dalle pagine di Collodi e, nello stesso tempo, appartiene pienamente al linguaggio del musical contemporaneo: elastico, scattante, capace di passare in un attimo dalla gag acrobatica al canto, alle coreografie, al tip-tap e al silenzio sospeso davanti alla Fata. La sua mimica richiama la tradizione del cinema muto comico, ma i movimenti scenici sono modernissimi: il burattino inciampa, cresce sotto gli occhi del pubblico, si trasforma e si evolve in un viaggio iniziatico che lo spettatore vive in tempo reale. Il tema centrale di Collodi, ovvero diventare “un bambino vero”, è sapientemente interpretato da Manuel Frattini: giunto alla fine del suo percorso, si rivolge alla Luna come a una confidente preziosa, chiedendole un ultimo desiderio. In questa cornice emotiva si intreccia la canzone di chiusura *È soltanto amore la parola giusta*. Non si tratta solo dell'amore per Geppetto o per Angela, un personaggio che appare nel musical, creato per dare l'idea della famiglia (è una “vecchia fiamma” del falegname, una vicina di casa che lo ama ancora e che sogna una vita ordinata) ma dell'amore come motore che permette al legno di diventare vivo, di emozionarsi, di sbagliare dagli errori, dallo stare con gli altri e intrecciare legami affettivi con le persone.

«In realtà, Angela esiste anche nel libro di Collodi: è la fata Turchina, la bambina dai capelli turchini. Angela è il nome della mamma di Collodi e da qui l'idea di rappresentarla sul palcoscenico come figura materna che aiuta Pinocchio a diventare grande» spiega ancora Saverio Marconi, mentre ci racconta la genesi della sceneggiatura del musical. «Tutto gira intorno alla tematica del crescere e del provare emozioni. Puoi diventare anche asino, come capita a Lucignolo, purché tu sia disposto a imparare dalla vita. Pinocchio, alla fine, chiede alla Luna un ultimo regalo: preferisce tornare albero, ma non desidera più restare burattino perché non ha modo di crescere. Così la Luna, che lo ama profondamente, gli dona qualcosa di ancora più: diventare un bambino in carne ed ossa».

Il legame fra Manuel Frattini e Pinocchio è una crescita umana e artistica continua e non si esaurisce nelle prime stagioni di tournée: il ruolo lo accompagna per anni, in Italia e all'estero (dall'Expo 2015 alle tappe internazionali), fino a diventare quasi un suo alter-ego.

In una biografia complessiva di Pinocchio, accanto alle versioni cinematografiche, la figura di Manuel Frattini occupa un ruolo di rilievo nel teatro musicale: è lui a tradurre in gesto e performance l'ambivalenza del personaggio, bugiardo e candido, disobbediente e capace di sacrificio, legno e carne. La sua scomparsa improvvisa nel 2019 ha avuto il sapore di una scena interrotta troppo presto: le canzoni che ancora sono disponibili anche su Spotify o la versione dello spettacolo che è rimasto per diverso tempo disponibile su RaiPlay, aprono il ricordo indelebile di un artista unico e generoso, un mentore per molti giovani che si sono avvicinati al musical perché lo hanno amato, applaudito e conosciuto.

Pinocchio – Il grande musical ci ha lasciato in eredità il desiderio di cercare l'amore e Manuel Frattini quell'essere sempre gentili ed educati con tutti, anche dopo una doppia, quando la stanchezza è prepotente e vorresti solo stare sul divano di casa. Se nel musical di Saverio Marconi l'amore è l'espressione massima attraverso cui affrontare gli eventi della vita, Manuel Frattini ci ha regalato il ricordo di una passione che si fa arte e spensieratezza, e come il suo Pinocchio, che ha sempre voglia scherzare e ci ha insegnato la gioia di vivere, sul palcoscenico e nella vita.

Produzioni musicali

Esistono numerose altre produzioni teatrali e musicali ispirate al romanzo di Collodi, da versioni amatoriali a tour professionali recenti, come *Pinocchio Musical*, una nuova produzione di Melina Pellicano con musiche di Stefano Lori e Marco Caselle o "Pinocchio" del Fantateatro, ovvero un adattamento con animazioni proiettate e focus sulla libertà e le regole, un family show per famiglie e bambini dai 4 anni. Infine, *Pinocchio Reloaded – Musical di un burattino senza fili* lo spettacolo diretto da Maurizio Colombi e prodotto da Show Bees e Fattore K, ha raffigurato un Pinocchio contemporaneo e urbano. Lo spettacolo rivisita in modo surreale e pinteriano la famosissima favola di Carlo Collodi e attraverso le vicende che accadono ai protagonisti, intende far riflettere sulla possibilità di compiere scelte diverse al fine di vivere una realtà slegata dai fili che la società, per prima, impone. Debuttò nel novembre 2019 al Teatro degli Arcimboldi di Milano, con una tournée successiva in Italia, con le canzoni del concept album *Burattino senza fili* di Edoardo Bennato, uscito per Ricordi nel 1977. La chiave ipermoderna e le coreografie rockeggianti indicano che la celebre storia di Collodi non invecchia ed è adattabile ad ogni generazione e tempo.

I balletti

Esistono spettacoli prettamente legati alla danza, come il *Pinocchio* della COB/Compagnia Opus Ballet in collaborazione il Giardino Chiuso: uno spettacolo di teatro danza creato nel 2018, coreografato e diretto da Patrizia De Bari. Si tratta di un adattamento contemporaneo del romanzo di Collodi che integra danza, parola, video e musica dal vivo per esplorare la libertà e l'alterità del burattino. Lo spettacolo si apre con un estratto dal *Trattato sulle marionette* di Heinrich von Kleist, recitato da Virginio Gazzolo come voce narrante: collocando Pinocchio tra il divino e l'umano, come un'anima pura che sacrifica la sua "immortalità" per diventare vivo.

Pinocchio, una fantasia, è, invece il titolo di un balletto creato per la Scuola di Danza del Teatro dell'Opera e inserito nella stagione 2022/2023, sotto la direzione di Eleonora Abbagnato. In un atto

e cinque scene, ispirato al racconto di Collodi e concepito come percorso narrativo continuo, il coreografo Giorgio Mancini costruisce una drammaturgia essenziale facendo emergere i passaggi chiave del viaggio del burattino, dall'essere marionetta capricciosa, fino a diventare bambino consapevole. Nello spettacolo non c'è Eleonora Abbagnato come interprete, ma come figura guida: il balletto è danzato dagli allievi della Scuola di Danza del Teatro dell'Opera di Roma, che l'étoile del Balletto dell'Opéra di Parigi dal 2013 al 2021, oggi dirige.

La sua impronta emerge nel racconto narrato sul palcoscenico, che intreccia il rigore accademico al linguaggio contemporaneo, così da trasformare la danza classica in una sorta di laboratorio fiabesco e vivace. Le musiche sono di Nicola Piovani e di Louis Moreau Gottschalk, ben intrecciate alle coreografie con accenti narrativi e teatrali: il gruppo per rendere i momenti corali e i passi a due per sottolineare le tappe emotive di Pinocchio, tra cui l'incontro con la Fata Turchina e Lucignolo nel Paese dei Balocchi (5).

Raccontare Pinocchio sul palcoscenico è dunque un'espressione artistica viva e simbolica di quel burattino che si muove, cresce e cambia, utilizzando il corpo come mezzo espressivo del movimento e la voce – nella sua teatralità – come specchio in cui tutti ci riconosciamo nella ricerca della felicità

Note

(1) <https://marionettecolla.org/spettacolo/27/pinocchio/>

(2) Bene Carmelo, *Pinocchio*, Bompiani, Tascabile Narrativa, 2014

(3) Lo spettacolo è ancora disponibile su RaiPlay <https://www.raiplay.it/programmi/carmelobene-pinocchiooverolospettacolodellaprovidenza>

(4) *Pinocchio - il grande musical*

<https://www.compagniadellarancia.it/spettacoli/pinocchio2015>

(5) *Il giornale della danza*, 1° dicembre 2022

<https://giornaledelladanza.com/scuola-di-danza-del-teatro-dellopera-di-roma-pinocchio-una-fantasia/>

Fratelli di legno.

Il teatro per marionette dal Seicento a fine Ottocento nell'Italia centro-settentrionale. *di Marco Tomatis*

L'attenzione di questo saggio si rivolge all'epoca d'oro del teatro di figura, che anche Collodi conobbe molto bene. La stessa figura di Mangiafuoco sembrerebbe ispirata a un personaggio realmente esistito, che seconda metà dell'Ottocento portava i suoi spettacoli di marionette in giro per la Toscana.

La prima cosa da dire, a rischio di ovvietà, è che Pinocchio non è un burattino, nonostante molti, Collodi per primo, sia pure con qualche incertezza, lo definiscano così. È invece una marionetta. Differenze? Probabilmente le conoscono tutti. Come viene detto nel saggio di Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*

“Il burattino è un fantoccio mosso dal basso direttamente dalla mano del burattinaio che lo calza come un guanto, la marionetta è un fantoccio mosso dall'alto per mezzo di fili che mettono in movimento le sue membra articolate” (1).

Una differenza notevole, però l'equivoco è pienamente spiegabile. La storia del teatro di burattini e di quello delle marionette è sempre andata di pari passo, con commistioni e sovrapposizioni di vario tipo. Lo stesso Collodi, nella scena del teatro di Mangiafuoco, usa tranquillamente le due denominazioni per gli stessi personaggi. Il risultato, sovente, è che nelle cronache delle varie epoche non sempre è facile capire se si parli degli uni o delle altre, ambedue spesso compresi come sono sotto la definizione onnicomprensiva di “pupazzi” o “fantocci”, nonostante le loro caratteristiche, la loro fruizione e i loro pubblici, anche se a volte potevano coincidere, tendenzialmente erano diversi.

Nessun dubbio per Vittorio Mallamani, che nell'articolo *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII* scrive:

“I burattini sono la caricatura dell'uomo, le marionette ne sono l'imitazione. I primi, più democratici, vagabondano per le piazze con un modesto castello e camminano senza piedi perché li tengono imprigionati nelle mani possenti del loro padre burattinaio. Le seconde, più aristocratiche e quindi più vane, non si mostrano che in veri teatrini, con palchetti e sedie e biglietti d'ingresso: hanno le membra complete, camminano con leggerezza mirabile e ricevono sempre dall'alto il verbo e la norma” (2).

Più popolari i burattini, più aristocratiche le seconde? In linea di massima si potrebbe assentire, non fosse altro che per l'apparato scenico molto semplice dei burattinai, un casotto sovente portato a spalla di piazza in piazza, al contrario dei marionettisti, che necessitano di spazi e attrezzature più complicate. Ma non è così semplice. E Roberto Leydi in *Marionette e burattini* lo spiega bene.

“La memoria delle marionette e dei burattini trascorre così continuamente dal gioco raffinato dell'espressione colta a quello ruvido e spontaneo dell'espressione popolare; e non sempre si può riconoscere il confine tra i due generi. Al contrario, se appena scendiamo dai casi estremi, gli apporti distinti e autonomi della cultura ufficiale e di quella subordinata si confondono e si sovrappongono. Allora troppo difficile diviene separare, distinguere, assegnare all'una o all'altra parte quanto è dovuto... Anche sarebbe errore credere l'aspetto colto del teatro burattinesco superiore in qualcosa a quello popolare, o anche soltanto più importante. Lo spettacolo dei burattini e delle marionette va inteso nel suo assieme, nella sua molteplicità di forme, di aspetti e di atteggiamenti, ora a palazzo e ora in piazza, ora a cantare ariette e cavatine, ora a gettare strilli e urlacci. Perché, non dimentichiamolo, la marionetta e il burattino sono prima di tutto un linguaggio, poi un repertorio” (3).

Affrontando la questione del teatro di marionette e di burattini ci si trova davanti a una enorme quantità di materiale. Pupazzi, articolati e animati fanno parte delle tradizioni di molte culture e mancherebbe lo spazio per parlarne in queste poche pagine (4). Si è deciso quindi, considerato il carattere di questa pubblicazione, di affrontare solamente un minuscolo aspetto dell'argomento, concentrando l'attenzione sulla tradizione marionettistica dell'Italia centro-settentrionale dal Seicento fino alla fine dell'Ottocento. La loro epoca d'oro, quella che Collodi conobbe molto bene. In *Il viaggio in Italia di Giannettino*, scritto soprattutto per scopi didattici, cita il Teatro di Gianduja a Torino e dimostra di avere ben presente la situazione del teatro di marionette e burattini dell'Italia meridionale. La stessa figura di Mangiafuoco è probabilmente ispirata a un personaggio che, nella seconda metà dell'Ottocento, portava i suoi spettacoli di marionette in giro per la Toscana (5).

È nel Seicento che il teatro per marionette comincia diffondersi. Non che prima non esistesse, semplicemente ne restano solo deboli indizi in rari documenti. Nel Seicento e Settecento invece, come afferma Maria Giovanna Rak in *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri*,

“Le testimonianze sono più frequenti ed esplicite circa l'estendersi degli spettacoli di pupazzi dalle piazze ad ambienti chiusi in “stanze” e in teatri privati e pubblici. Si trattava in questi casi di spettacoli di marionette che dal repertorio religioso delle sacre rappresentazioni, dalle caratteristiche del resto sempre più profane e fantasiose, vennero utilizzate per altri tipo di spettacoli. Quello popolare della commedia dell'arte e quello del melodramma, riservato, almeno in alcuni centri e per un certo periodo a un pubblico di élite” (6).

Insomma, verso la fine del Seicento e per tutto il Settecento le marionette, definite “figure di nuova invenzione” animano la vita teatrale e musicale della società aristocratica, talvolta in aperta concorrenza con i teatri con attori veri. Molti palazzi nobili hanno un teatrino privato e chi non è in grado di permetterselo ha la possibilità di ricorrere a compagnie girovaghe che effettuano spettacoli a domicilio. Interessante a questo proposito una lettera di uno studioso del tempo, Enrico De Noris.

“Il principe Ferdinando (di Toscana) ricevè tanto gusto dalla di lei comedia che per averne una sempre vicina, ha fatto venire da Roma periti artefici, quali gli hanno lavorato una buona compagnia di recitanti di quelli che parlano con l'altrui bocca, si muovono al moto di un filo di ferro sottilissimo, ed essendo statuette insensate, sono nelle scene mirabili né loro gesti. Il volgo li chiama burattini (*sic*). Codesti Comici piacciono anche a me, perché si spende poco nel prepararli le scene, meno nel vestirli e nulla nel farli le spese. Per loro alloggio basta uno scatolone simile a quello col quale io già viaggiavo. Non v'è fra essi loro emulazione o invidia. Sono ubbidienti più che i frati, né hanno alcuni dei vizij che sono proprij di coloro che recitano nelle scene” (7).

Non è certo un caso che Cortellazzo e Zoli facciano risalire al 1681 la prima attestazione nella lingua italiana della parola “*marionetta*” (8).

Si interessano di loro autori di nome, a partire da Goldoni, che dal repertorio del teatro delle marionette e dei burattini trarrà, come tanti altri, non pochi spunti. Non sono rare produzioni che richiedono un grande impegno professionale e finanziario. I volti diventano più espressivi, si cura a fondo la creazione dei costumi con risultati notevoli. Stupefacente la descrizione di un personaggio del teatro di Casa Grimani ai Cervi, conservato presso il Civico Museo Correr a Venezia e esposto nella mostra “*Burattini Marionette Pupi*” a Milano nel 1980.

Personaggio di nobile con incarico militare.

Altezza cm 41

La nobiltà del personaggio è definita oltre che dalla ricchezza dell'abbigliamento dalla sopravveste di tipo “dogalina”, propria della nobiltà veneziana. L'incarico militare è precisato dalla parrucca con codino e dalla fascia posta attraverso il busto

Composizione e caratteristiche dell'abbigliamento

Abito composto da marsina e calzoni con sopravveste. Fascia posta a tracolla. La linea molto allargata delle falde della marsina collocherebbe il costume intorno al 1740-1750

Tessuto:

Sopravveste e marsina: tessuto di cotone giallo ocra, ad armatura derivato spina, direzione Z, con trama supplementare di oro lamellare.

Jabot e polsini: tela di seta bianca

Paramano e fascia: gros di seta bianca con inserzione supplementare continua di argento lamellare

Calzoni: lana nera

Tracolla: panno di lana nera con lustrini metallici

Passamaneria: piccolo bordo con frangia di rame lamellare e filato argentato

Fodera: tela di lino rosa

Materiale e particolari tecnici Corpo di legno. Testa e gambe di legno dipinto. Mani e piedi di piombo dipinto. Occhi di pasta di vetro. Capelli veri. Gamba e piede sinistro leggermente più lunghi” (9).

Si perfezionano le tecniche di costruzione e di animazione con esperimenti di vario genere. Si veda la descrizione di un teatrino meccanico realizzato dall'Acciaiuoli, uno dei maggiori marionettisti del tempo, per Ferdinando di Toscana nel 1684:

“Era Egli (teatrino) formato di 24 mutazioni di scena e di 124 figure, tutte con tali arte fabbricate che egli solo dirigeva colle proprie mani tutta l'opera, non facendosi in altro aiutare che nel preparare le scene, adattare a' suoi canali le figure, che a forza di contrappesi ne' detti canali mirabilmente si muovevano e disporre le macchine che non poche, sì nel prologo come nell'intermezzi, e nell'opera stessa aveva egli inventate” (10).

Si affinano le capacità interpretative dei marionettisti che finiscono per esser loro stessi attori, anche se non compaiono in scena, come testimonia un intellettuale del tempo, Francesco Saverio Quadrio:

“Ho veduto ancora quegli stessi, che fanno i fantocci giocare, far ciascun d'essi la parte della maneggiata figura e ciascuno con una pivetta (11) in bocca o più grande o più piccola o più aperta o più chiusa, accomodare la propria voce al personaggio” (12).

Si curano fondali e scene anche con la collaborazione di scenografi molto noti, con una varietà di rappresentazioni notevole come si può capire da un fascicolo della famiglia Borromeo esposto nella mostra già citata *Burattini Marionette Pupi*.

“Catalogo dei copioni (Commedie e balli), fascicolo manoscritto con elencazione e particolareggiate descrizioni di un gruppo almeno dei copioni della famiglia Borromeo, s.d. Ogni spettacolo elenca le marionette necessarie. Da questo elenco risulta che anche le marionette erano numerate. Ne risultano 78.

Anche le scene necessarie sono elencate. Marina. Gabinetto Chinese. Tempio Chinese. Bosco. Reggia. Carcere. Inferno. Giardino. Reggia d'amore. Cortile. Camera povera. Campagna Chinese. Stanza magnifica. Torre con levatoio. Tempio Indiano. Gabinetto. Camera. Strada con osteria, Cortile. Camera di locanda. Strada. Sala. Camera gotica. Palazzo. Bosco incantato. Cucina. Sotterraneo. Vista di lago con osteria. Sala comune dell'osteria. Camera di lusso. Spiaggia di mare. Piazza comune. Sala terrena. Strada con balcone. Piazza Turca. Strada remota. Sala reale con trono.

Balli elencati (sei): *Ballo del mugnaio*. *Ballo della Pippa* (pipa). *Ballo di corda*. *Ballo della Marsina*. *Ballo del cacciatore*. *Ballo del cerchio*.

Commedie elencate (sedici): *L'Idolo Birmano* (Costume indiano). *La Fata Morgana* (Costume Turco). *Il Noce di Benevento* (Costume spagnolo). *Arlecchino paga debiti alla moda* (Costume di carattere). *Il Mostro Turchino* (Costume cinese). *Arlecchino pazzo per il lotto* (Costume di carattere). *La Regina Cerva* (Costume indiano). *La Sultana di Samarcanda* (costume indiano). *La Lavandaja astuta* (Costume borghese moderno). *La Bettola e l'Osteria* (Costume di carattere). *La disperazione di Arlecchino* (Costume borghese). *La Strega Befana* (Costume spagnuolo). *Il Battello a Vapore con Arlecchino finto barone* (costume borghese). *Zemira e Azor* (Costume persiano). *La gara tra Arlecchino e Brighella in favore dei propri padroni* (costume di carattere). *Il califfo di Bagdad ossia i tre gobbi di Damasco* (Costume Turco)" (13).

Nell'Ottocento il teatro per marionette cambia pelle.

“Con la fine della società aristocratica e l'avvento della società borghese anche la marionetta trova un nuovo pubblico. Dal teatrino di corte o di famiglia le marionette escono per occupare i nuovi teatri pubblici dove si accede non più in virtù del nome che si porta, ma di un biglietto che si paga. Il teatro con le marionette diviene così uno spettacolo urbano e borghese. Dimette molto dei suoi antichi caratteri e ne assume di nuovi coerenti con i tempi mutati e il mutato pubblico...” (14)

È il periodo in cui in molte città nascono teatri per marionette con compagnie stabili e di giro, che danno vita e vere e proprie stagioni teatrali con tanto di annunci sui giornali e recensioni che attirano il pubblico locale, ma anche i molti forestieri in viaggio, che non disdegnano di dedicare una serata a uno spettacolo di marionette.

È inutile fare un elenco, tra le compagnie principali basti citare la famiglia Colla a Milano, quella dei Lupi a Torino, il teatro Fiano a Roma, tenendo comunque presente che tante città italiane avevano il loro teatro di marionette.

Ciò significa, fra le altre cose, un profondo rinnovamento del repertorio che, da ampio che era, diventa praticamente sterminato. Sarebbe poco opportuno in questa sede addentrarci in un arido elenco di titoli e soggetti. Meglio invece riportare una parte di un lungo articolo, riguardante la compagnia Lupi di Torino scritto da Edmondo De Amicis nel 1897, un periodo in cui la parabola discendente del teatro di marionette era ormai cominciata, ma che proprio per questo risulta particolarmente significativa.

“Domanderete di che si componga il suo repertorio. È una domanda che sgomenta. Per rispondervi dovrei scrivere un volume, è un repertorio che fra drammi, commedie, farse, riviste, balli e fantasie abbraccia in tempo e spazio l'universo. Va dal diluvio universale all'assedio di Makallè, comprende la mitologia, la storia patria e la cronaca cittadina. Si stende dalla China alla California, dalla Cafreria alla Groenlandia, dalle regioni dell'etere agli abissi dell'oceano, dai cerchi del paradiso alle bolge dell'inferno. C'entrano le vecchie commedie dell'Arte, drammi raffazzonati di tutte le letterature, i balli, le opere del Meyerbeer e di Verdi, tutti i fasti militari della nazione, dalla battaglia di Goito alla occupazione di Roma, tutti i congressi, i terremoti, le epidemie, le inondazioni e incoronazioni, le posizioni, le grandi scoperte che si succedettero negli ultimi cinquant'anni. Tutti i sovrani, tutti i grandi statisti e generali in qualunque campo e per qualsiasi fatto, dal 1821 ai giorni nostri, passarono su quel palcoscenico non di nome soltanto, ma scolpiti apposta con rassomiglianza mirabile, vestiti come vestivano, riprodotti perfino quanto era possibile nei gesti e nella voce... presentati negli anni più importanti della loro vita pubblica e nei particolari più noti della loro vita privata” (15).

Nascono così allestimenti capaci non solo di fare concorrenza ai grandi teatri, lirici e no, soprattutto per ciò che concerne i balli, giocati sulla ricchezza degli apparati, dei continui cambi di quadri, del fasto delle masse di ballerini.

D'altronde "La cura per i particolari è una delle peculiarità delle grandi compagnie marionettistiche che con puntiglio quasi maniacale tendono a una riproduzione fedelissima dei personaggi e degli ambienti portati sulla scena, dalla scultura delle teste alle scenografie, ai costumi, all'attrezzatura la ricerca di una corrispondenza il più possibile realistica, pur nell'astrazione propria delle marionette, si traduce in una delle principali attrattive per il pubblico" (16).

Parallelamente si pone sempre più cura nella costruzione delle marionette e se ne costruiscono sempre più complesse e dotate di congegni complicati per l'animazione. Nascono anche ditte specializzate per la loro produzione. La più celebre è forse la Bonini di Torino, nota anche nella costruzione di bambole. Le loro creature erano talmente perfette che la ditta ricevette l'incarico dall'istituto Ostetrico Ginecologico della Regia Università di Torino, di produrre dei feti artificiali e dei fantocci ostetrici per scopo didattico con dei risultati talmente sorprendenti che lo stesso direttore si complimentò con loro per "l'eccellente costruzione rispondente in tutto allo scopo dell'insegnamento" (17).

Contemporaneamente nel repertorio marionettistico e più ancora in quello burattinesco assume un aspetto importante la satira politica e di costume, con conseguenti interventi censori e arresti da parte delle polizie locali.

Alcuni personaggi, diventati notissimi, nascono proprio con questo scopo. Primo fra tutti Famiola, di Giuseppe Colla, nella prima metà dell'Ottocento, quando in piena dominazione austriaca a Milano esce fuori da un uovo nel bosco vestito di rosso con una fin troppo scoperta allusione alla bandiera tricolore, in quel momento fuorilegge in Lombardia. (18) Parallelamente, in un processo di circolarità molto efficace, i giornali pubblicano caricature e vignette satiriche prendendo spunto dai burattini o dalle marionette e sfruttandoli per la satira politica e sociale.

Insomma è veramente il secolo d'oro per il teatro di marionette, con un numero incalcolabile di compagnie, stabili o girovaghe. Yorick, soprannome di Pietro Coccoluto Ferrigni, una figura brillante della cultura italiana post-unitaria, tenta a modo suo, nel 1894 in *La storia dei burattini* un calcolo approssimativo.

"Mentre io scrivo e voi leggete oltre quattrocento *edifici* di marionette fra grandi e piccini piantano allegramente le tende sul suolo d'Italia alla luce sfolgorante del sole di agosto. Non parlo beninteso delle baracche infami, dei castelli miserabili rizzati pei trivi da un povero diavolo ambulante ... Quelli sono molto più numerosi, giungono, partono, vengono, vanno portano seco in un sacco o in un fagotto tutta la loro fortuna ... e nessuno li conta, nessuno li conosce, nessuno si inquieta dei fatti loro. Io parlo qui soltanto degli intraprenditori di spettacoli di marionette, dai più perfetti ai meno informi ... quelli che alla meglio si son raccapezzati una compagnia, si son formati un repertorio e possiedono un po' di suppellettile, che equivale per loro a un patrimonio. Secondo un mio calcolo, che è imbastito con la maggior parsimonia, l'Italia, al giorno d'oggi, conterebbe una popolazione di circa quarantamila burattini teatrali..." (19)

Questi sono i burattini e le marionette che Collodi conosceva bene. Finendo per creare la marionetta più celebre di sempre e immaginare nel decimo capitolo di *Pinocchio* il teatro di Mangiafuoco e la bellissima scena di Pinocchio che incontra le marionette sue simili.

"Quando Pinocchio entrò nel teatrino delle marionette... sulla scena si vedevano Arlecchino e Pulcinella... quando all'improvviso, com'è, come non è, Arlecchino smette di recitare e, voltandosi

verso il pubblico e accennando con la mano qualcuno in fondo alla platea comincia a urlare in tono drammatico:

«Numi del firmamento, sogno o son desto. Eppure quello laggiù è Pinocchio!»

«È Pinocchio davvero!» gridò Pulcinella.

«È proprio lui!» strilla la signora Rosaura, facendo capolino in fondo alla scena.

«È Pinocchio! È Pinocchio» urlano in coro tutti i burattini uscendo a salti fuori dalle quinte.

«È Pinocchio, è Pinocchio. È il nostro fratello Pinocchio! Evviva Pinocchio!».

«Pinocchio vieni quassù da me» grida Arlecchino» vieni a gettarti fra le braccia dei tuoi fratelli di legno»”

“I tuoi fratelli di legno”. Bello! Anche se, rigor di logica, sarebbe stato più corretto il termine “sorelle di legno”.

Note

(1) Cipolla Alfonso, Moretti Giovanni, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*. Trivillus 2011 p. 18.

(2) Mallamani Vittorio, *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII*, in Nuova Antologia 1 marzo 1897, cit. in Cipolla, Moretti op. cit. p. 18.

(3) Leydi Roberto, Mezzanotte Leydi Renata, *Marionette e burattini. Testi del repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione informazioni note* Edizioni Avanti! Milano 1958 pp. 19 - 20.

(4) Per un eventuale approfondimento Henryk Jurkowski, *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

(5) *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri*, catalogo della mostra a Roma – Palazzo Antici Mattei 14 febbraio -14 marzo 1980, pp. 132,150, 152.

(6) *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri*, op. cit. p. 10.

(7) De Noris Enrico, *Lettera a Giovanni Battista Ricciardi, pubblico professore nello Studio di Pisa*, Firenze 29 aprile 1684. Carteggio Ricciardi. Biblioteca Nazionale Firenze, in *Burattini e marionette* cit. p. 37

(8) marionetta s.f. “fantoccio mosso dall'alto per mezzo di fili collegati con la testa, le braccia e le gambe (1681, F. Mazzetti)... francese antico *maryonete* (1517) diminutivo di Marion, a sua volta diminutivo del nome proprio Marie ... Occorre appena accennare, che non ha fondamento né storico cronologico né documentario l'ipotesi di una lontana origine italiana del nome (*“Marionette”* erano le figurine immobili e animate vendute dagli ambulanti a Venezia, nella ricorrenza della Festa delle Marie nelle quali venivano condotte in processione 12 grosse statue di ragazze dette Marione). Cortelazzo Manlio, Zolli Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana* vol. 3 I-N Zanichelli 1983 p. 722.

(9) *Burattini Marionette Pupi* Catalogo della Mostra a Palazzo Reale, Milano, 25 giugno 2 - novembre 1980, Silvana editoriale, p.69.

(10) M.G. Morei, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, tomo I Roma De Rossi, 1730. In *Burattini Marionette Pupi*, op. cit. p.69.

(11) La pivetta è una lamella metallica con una piccola linguetta (o ancia) inserita tra due piastrine che il burattinaio o il marionettista tiene tra lingua e palato mentre parla per modificare la voce.

(12) Quadrio Francesco Saverio, *Della storia e della ragione di ogni poesia* vol.III pt. II Milano Francesco Agnelli 1744. Cit. in *Burattini e marionette in Italia dal cinquecento ai giorni nostri* p. 52.

(13) *Burattini Marionette Pupi*, op. cit. op. cit. p. 88.

(14) Leydi Roberto, in *Burattini, Marionette Pupi*, op. cit. p. 13.

(15) Edmondo De Amicis, *Un piccolo teatro celebre*, in *La vita italiana*, III 1896 – 1897 cit. in Cipolla-Moretti p. 90.

(16) Cipolla Alfonso, Moretti Giovanni, op. cit. p. 94.

(17) *Burattini Marionette Pupi*, op. cit. p. 145.

(18) *Burattini e Marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri*, op. cit, p. 139.

(19) Yorick, *La storia dei burattini*, Bemporad & Marzocco Firenze 1902 in Cipolla Alfonso, Moretti Giovanni, op. cit. p. 11.

Bibliografia

AA.VV. *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri*, catalogo della mostra, Roma - Palazzo Antici Mattei 14 febbraio - 14 marzo 1980.

AA.VV. *Burattini Marionette Pupi*, catalogo della mostra, Milano - Palazzo Reale, 25 giugno 2 - novembre 1980, Silvana editoriale
Capellini Pino, Lucchetti Domenico, *Crape de légn, storia e storie di burattini e burattinai bergamaschi*, Seesab editrice, 2002.

Cipolla Alfonso, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, 2011.

Jurkowski Henryk, *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Leydi Roberto, Mezzanotte Leydi Renata, *Marionette e burattini, testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni note*, Edizioni Avanti! Milano 1958.

Mesturino Gian, Suppo Rodolfo, Cerri Manuela, *Il Museo della marionetta di Torino*, Priuli & Verlucca 1989.

Grilli Augusto, *Museo della Marionetta e teatro Gianduja*, Daniela Piazza editore 1980.

Pinocchio versus Cuore.

Due modelli di letteratura per ragazzi

di Silvia Dal Cin

Pinocchio di Carlo Collodi e *Cuore* di Edmondo De Amicis sono pietre miliari della letteratura italiana post-unitaria. Entrambi scritti per educare i più giovani, adottano approcci diversi: mentre Collodi sceglie la fiaba per parlare di crescita e responsabilizzazione, De Amicis usa esempi virtuosi per ispirare i ragazzi. *Pinocchio* insegna attraverso l'errore e l'esperienza, *Cuore* focalizzandosi su esempio morale e buoni sentimenti.

Nel 1861 l'Italia venne unificata. Fu un momento di importanti trasformazioni sia politiche che sociali e culturali: "fatta l'Italia, bisogna fare gli Italiani" (1). All'indomani dell'unità, infatti, l'Italia era ancora frammentata culturalmente e linguisticamente. L'unificazione doveva passare anche attraverso la creazione di una lingua comune e, dunque, attraverso la scuola. Il nuovo Stato estese dapprima a tutto il territorio nazionale la legislazione scolastica del Regno di Sardegna, fondata sulla legge Casati del 1859. Poi, con la legge Coppino del 1877, venne istituita l'istruzione elementare obbligatoria divisa in due cicli di due anni ciascuno. La funzione della scuola elementare era essenzialmente fornire un minimo bagaglio culturale a tutti ("leggere, scrivere e fare di conto", si diceva). Oltre a questo, la scuola aveva il difficile compito di amalgamare la popolazione italiana: tradizioni, costumi, lingua e mentalità erano di fatto molto diverse da regione a regione. L'intento era *in primis* creare una nuova coscienza nazionale e civile.

Con questa funzione vennero pensati, scritti e pubblicati i due libri oggetto di questo saggio: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* a Firenze agli inizi del 1883, *Cuore: libro per i ragazzi* a Torino alla fine del 1886.

L'opera di Collodi è ambientata in un contesto caratterizzato da povertà e fame e sottolinea fortemente la necessità di istruzione (Pinocchio è ignorante e rifiuta la scuola, per questo non capisce e non riconosce i pericoli e gli errori) e di trasformazione sociale. Elementi come gli zecchini (le monete) e i Reali Carabinieri inquadrano proprio questo passaggio dalla fine del Granducato di Toscana e l'Italia unita.

L'opera di De Amicis, invece, nella Torino di pochi anni prima della pubblicazione, nell'anno scolastico 1881-1882, durante l'Italia umbertina. In quest'opera il *focus* è la coscienza nazionale. La scuola – municipale – diventa specchio della società dell'epoca, che intende educare ricchi e poveri ai valori di Patria, Sacrificio, Rispetto e Solidarietà. In quei primi anni post-unitari vi erano infatti profonde disuguaglianze sociali, un altissimo tasso di analfabetismo e un'economia, specialmente al Sud, basata sull'agricoltura. La "piemontizzazione" (estensione delle leggi piemontesi), le nuove tasse come quella sul macinato e la leva obbligatoria causarono malcontento nella popolazione e una massiccia emigrazione da alcune zone. Il divario Nord-Sud era ampio, la "questione meridionale" con il brigantaggio era quasi una guerra civile, le infrastrutture erano carenti. L'identità nazionale era quindi davvero un tema difficile quando De Amicis decise di affrontarla.

Lo strumento più immediato per la formazione erano appunto le letture per ragazzi, che dovevano "proporre in forma accattivante esempi di integrità morale, forza di carattere, dedizione al dovere, amor di patria, rispetto della famiglia, della religione, delle istituzioni, laboriosità, onestà, solidarietà con i meno fortunati" (2).

Sia Collodi che De Amicis indirizzarono i loro romanzi di formazione proprio al pubblico dei bambini e introdussero come protagonisti delle loro opere figure in cui i destinatari dei libri potessero identificarsi, creando un inedito “rapporto di identità anagrafica tra personaggi e lettori” che fu “il fulcro decisivo per le fortune del nuovo genere letterario che si istituzionalizza in Italia durante gli ultimi decenni dell’Ottocento” (3).

Questo nuovo genere aveva precise valenze educative. I testi si ponevano in aperto contrasto con il soggetto educativo precedente, la Chiesa cattolica. L’asse ideologico si spostava dal cattolicesimo al laicismo, con notevolissime differenze. Collodi e De Amicis, pur appassionando i giovani con la piacevolezza della narrazione, avevano ben chiaro che prima di tutto dovesse passare un messaggio pedagogico.

***Pinocchio*: attenzione alle conseguenze**

Sebbene si tratti di una fiaba, tra i due testi analizzati *Pinocchio* è senz’altro il più duro: chi sbaglia paga, per redimersi bisogna faticare, sacrificarsi, rispettare le regole. Quando Pinocchio lascia la scuola seguendo il cattivo esempio di Lucignolo, dopo l’illusione di felicità del Paese dei Balocchi, subisce la punizione diventando un asino da circo. I cattivi della storia, gli imbroglioni che approfittano della debolezza del burattino, come Lucignolo e il Gatto e la Volpe, sono crudeli: i giovani lettori dell’opera imparano a temerli, per non esserne umiliati e sconfitti. Il perdono non si conquista con un semplice “scusa” o un “mi dispiace”: la redenzione si ottiene solo con il sacrificio e il rispetto delle regole. Pinocchio, infatti, diventa un bambino vero solo quando si comporta da... bravo bambino.

C’è da sottolineare però che Collodi, pur volendo collaborare positivamente alla formazione delle nuove generazioni, esprime spesso con ironia il disagio del popolo alla nuova condizione italiana: porta in scena fame e sofferenza, mettendo al centro non un bambino borghese, come fa De Amicis, ma un burattino dispettoso che somiglia più ai ragazzetti di strada. Pinocchio ha sempre fame, come Geppetto, che lo crea appunto come burattino, come strumento di lavoro per rallegrare le piazze e guadagnare qualche soldo per comprare il cibo. Poi l’elemento fantastico prende il sopravvento, con il pezzo di legno che si anima. Allora Collodi ci mostra come per un poverello sia importante maturare, cambiare e istruirsi, per ottenere maggior benessere. Pinocchio è fondamentalmente un buono (ad esempio, quasi all’inizio della storia, si sacrificerebbe per l’amico Arlecchino) ma diviene migliore solo quando supera prove e tentazioni.

Ovviamente il suo percorso sarebbe stato certamente più facile se avesse seguito le indicazioni del Grillo Parlante, che purtroppo invece il burattino ha liquidato in fretta! L’autore, in modo ironico, ci mostra tutta la fatica del crescere e migliorarsi, ma anche i vantaggi che ne derivano. In sostanza il messaggio pedagogico di Collodi si può riassumere in “comportarsi bene è conveniente”.

***Cuore*: esempi virtuosi da emulare**

Cuore era una lettura quasi obbligata (scolasticamente e non) per ogni italiano sino agli anni Cinquanta / Sessanta del Novecento. I valori trasmessi da questo romanzo appaiono oggi come lontanissimi e non del tutto condivisibili come lo erano invece per il suo primo pubblico. Ma del resto il testo è specchio del tempo in cui ha vissuto il suo autore.

Pensato come un diario, scritto dall’alunno Enrico Bottini di terza elementare, racconta l’anno scolastico vissuto da lui e dai suoi compagni. Ogni capitolo riporta la data del giorno (dal 17 ottobre 1881 al 10 luglio 1882) e un titolo, relativo al tema trattato. L’ambientazione è quella di una scuola elementare di Torino, nella classe del maestro Perboni. Alle vicende degli scolari si aggiungono i racconti mensili, cioè delle storie raccontate dal maestro, con protagonisti altri giovani italiani, provenienti dalle varie regioni d’Italia. Questi racconti sono importanti tanto quanto la quotidianità

narrata dallo scolaro, perché ci mostrano esempi virtuosi di ragazzini che con le loro azioni incarnano perfettamente gli ideali del tempo. Al pari dei racconti, sono importanti anche le lettere e i consigli dei genitori e di Silvia, sorella di Enrico, che forniscono spunti e consigli per la sua crescita personale. A differenza di Pinocchio, Enrico non è però spesso il protagonista delle vicende narrate ma ne è il testimone. I racconti diventano pertanto cronaca di ciò che avviene fuori e dentro la classe scolastica.

L'espedito adottato da De Amicis è interessante perché individua nella scuola il luogo perfetto in cui far convivere naturalmente le diverse realtà dell'epoca. La scuola è luogo e simbolo dell'unità appena raggiunta, diventando centro dell'incontro di diverse classi sociali ed esperienze di vita. Nella classe del bambino vi sono infatti studenti provenienti da tutta Italia, che si trovano a Torino con le loro famiglie soprattutto per esigenze lavorative. La classe è così molto variegata per provenienza e estrazione sociale.

Tra gli alunni, alcuni emergono maggiormente: Precossi, vittima della violenza del padre, Garrone il gigante buono che rappresenta forza e buon cuore, Derossi il primo della classe, Nobis il borghese superbo, Franti il povero e violento.

Franti e Nobis sono agli antipodi e nessuno dei due è perfetto: anzi, i loro rispettivi difetti emergono e ostacolano l'unione della classe scolastica, così come – uscendo dal contesto scuola – la costruzione della nuova Italia. Franti è negativo, povero, rancoroso, non partecipa al gruppo classe e infatti ne viene escluso (viene espulso). Nobis è sprezzante, nobile e fiero del suo rango superiore; per questo si comporta in modo tale da autoescludersi dal gruppo classe. “Nobis può fare il paio con Franti”, scrive Enrico il 13 febbraio. Di fatto, De Amicis è severo nel giudizio sia delle classi umili che della nobiltà / alta borghesia, a favore del principio di uguaglianza civica.

La pedagogia del maestro Giulio Perboni è nazionale e liberale. Austero e di buon cuore, dedica tutto sé stesso all'istruzione dei suoi alunni, con la stessa cura e attenzione di un padre verso i propri figli. I messaggi di *Cuore* sono chiari: l'educazione è fondamentale (non solo quella scolastica, ma quella civica e morale), l'amicizia deve essere fondata sul supporto reciproco e sulla solidarietà, il patriottismo, la dedizione e il sacrificio (personale, per il bene sociale) sono i tre pilastri del buon italiano.

Differenze tra le opere

Collodi è divertente anche se sa essere crudele.

“Allora entrò in bottega un vecchietto tutto arzilla, il quale aveva nome Geppetto; ma i ragazzi del vicinato, quando lo volevano far montare su tutte le furie, lo chiamavano col soprannome di Polendina, a motivo della sua parrucca gialla, che somigliava moltissimo alla polendina di granturco. Geppetto era bizzosissimo. Guai a chiamarlo Polendina! Diventava subito una bestia, e non c'era più verso di tenerlo.

- Buon giorno, maestr'Antonio, - disse Geppetto. - Che cosa fate costì per terra?
- Insegno l'abbaco alle formicole.
- Buon pro vi faccia.
- Chi vi ha portato da me, compar Geppetto?
- Le gambe” (4)

o come

“Il giorno dipoi Mangiafoco chiamò in disparte Pinocchio e gli domandò:

- Come si chiama tuo padre?

- Geppetto.
- E che mestiere fa?
- Il povero.
- Guadagna molto?
- Guadagna tanto quanto ci vuole per non aver mai un centesimo in tasca. Si figuri che per comprarmi l' Abbecedario della scuola dovè vendere l'unica casacca che aveva addosso: una casacca che, fra toppe e rimendi, era tutta una piaga.
- Povero diavolo! Mi fa quasi compassione. Ecco qui cinque monete d'oro. Va subito a portargliele, e salutalo tanto da parte mia. -

Pinocchio, come è facile immaginarselo, ringraziò mille volte il burattinaio: abbracciò, a uno a uno, tutti i burattini della compagnia, anche i giandarmi; e fuori di sé dalla contentezza, si mise in viaggio per ritornarsene a casa sua. Ma non aveva fatto ancora mezzo chilometro, che incontrò per la strada una Volpe zoppa da un piede e un Gatto cieco da tutt'e due gli occhi, che se ne andavano là là, aiutandosi fra di loro, da buoni compagni di sventura" (5).

Passaggi come questi sono ironici, crudi ma dinamici, rendendo la morale finale meno oppressiva.

De Amicis invece è retorico, enfatico, spesso "strappalacrime" per educare alla morale borghese:

"In quel mentre, un ragazzo dietro di lui si rizzò sul banco, e si mise a fare la marionetta. Egli si voltò tutt'a un tratto; il ragazzo risedette d'un colpo, e restò lì, col capo basso, ad aspettare il castigo. Il maestro gli pose una mano sul capo e gli disse: - Non lo far più. - Nient'altro. Tornò al tavolino e finì il dettato. Finito di dettare, ci guardò un momento in silenzio; poi disse adagio adagio, con la sua voce grossa, ma buona: - Sentite. Abbiamo un anno da passare insieme. Vediamo di passarlo bene. Studiate e siate buoni. Io non ho famiglia. La mia famiglia siete voi. Avevo ancora mia madre l'anno scorso: mi è morta. So rimasto solo. Non ho più che voi al mondo, non ho più altro affetto, altro pensiero che voi. Voi dovete essere i miei figliuoli. Io vi voglio bene, bisogna che vogliate bene a me. Non voglio aver da punire nessuno. Mostratevi che siete ragazzi di cuore; la nostra scuola sarà una famiglia e voi sarete la mia consolazione e la mia alterezza. Non vi domando una promessa a parole; son certo che, nel vostro cuore, m'avete già detto di sì. E vi ringrazio" (6).

oppure

"Mentre dicevo questo tra me, ecco a un tratto che riconosco i capelli rossi e la giacchetta di fustagno di Crossi, il figliuolo dell'erbivendola, quello del braccio morto. Io lo dissi piano a mia madre, mentre la donna riponeva la roba. - Zitto! - rispose mia madre. - Può esser che si vergogni a vederti che fai la carità alla sua mamma; non lo chiamare. - Ma in quel momento Crossi si voltò, io rimasi imbarazzato, egli sorrise, e allora mia madre mi diede una spinta perché corressi ad abbracciarlo. Io l'abbracciai, egli s'alzò e mi prese per mano. - Eccomi qui, - diceva in quel mentre sua madre alla mia, - sola con questo ragazzo, il marito in America da sei anni, ed io per giunta malata, che non posso più andare in giro con la verdura a guadagnare quei pochi soldi. Non ci è rimasto nemmeno un tavolino per il mio povero Luigino, da farci il lavoro. Quando ci avevo il banco giù nel portone, almeno poteva scrivere sul banco: ora me l'han levato.

Nemmeno un poco di lume da studiare senza rovinarsi gli occhi. È grazia se lo posso mandar a scuola, ché il municipio gli dà i libri e i quaderni. Povero Luigino, che studierebbe tanto volentieri! Povera donna che sono! - Mia madre le diede tutto quello che aveva nella borsa, baciò il ragazzo, e quasi piangeva mentre uscimmo. E aveva ben ragione di dirmi: - Guarda quel povero ragazzo, com'è costretto a lavorare, tu che hai tutti i tuoi comodi, e pur ti par duro lo studio! Ah! Enrico mio, c'è più merito nel suo lavoro d'un giorno che nel tuo lavoro d'un anno. A quelli li dovrebbero dare i premi!" (7).

I romanzi sono diversi anche strutturalmente: mentre *Pinocchio* è un romanzo di formazione picaresco e lineare, *Cuore* ha la forma di un diario fittizio, inframmezzato da lettere e racconti.

La stessa realtà raccontata è diversa. In *Pinocchio* è cruda ma formativa, in *Cuore* è idealizzata in un microcosmo formativo.

Somiglianze nell'intento educativo, tema della famiglia, critica sociale sulle ingiustizie

Entrambi i romanzi sono scritti per ragazzi e sottolineano l'importanza della formazione personale: la volontà è quella di mostrare come devono essere e comportarsi i cittadini modello della nuova Italia. Entrambe le storie narrano la costruzione del "bambino vero" o del "cittadino modello", attraverso un percorso di maturazione personale. Le storie sono popolate da personaggi esemplari e da figure negative e in entrambe è forte la necessità di schierarsi e scegliere la retta via.

La famiglia è in entrambi il nucleo centrale della crescita del bambino: *Cuore* esalta la famiglia "sana" come modello nazionale, mentre in *Pinocchio* è proprio il legame affettivo con Geppetto a redimere il burattino. In entrambi i libri la figura paterna è rappresentata come quella del sacrificio. Le famiglie, seppur diverse, sono i luoghi dove si apprendono rispetto e dovere. La crescita avviene tessendo le corrette relazioni, che forgianno il carattere e la coscienza.

Pinocchio è apertamente un figlio ribelle, mentre in *Cuore* vi sono comunque episodi di disubbidienza e successivo pentimento dei figli, tranne Franti. L'irrecuperabile scolaro Franti è proprio l'esempio perfetto del figlio disubbidiente e ingrato:

"La povera donna si gettò quasi in ginocchio davanti al Direttore, giungendo le mani, e supplicando: - Oh Signor Direttore, mi faccia la grazia, riammetta il ragazzo alla scuola! Son tre giorni che è a casa, l'ho tenuto nascosto, ma Dio ne guardi se suo padre scopre la cosa, lo ammazza; abbia pietà, che non so più come fare! Mi raccomando con tutta l'anima mia!! - Il Direttore cercò di condurla fuori; ma essa resistette, sempre pregando e piangendo. - Oh! Se sapesse le pene che m'ha dato questo figliuolo, avrebbe compassione! Mi faccia la grazia! lo spero che cambierà. Io già non vivrò più un pezzo, signor Direttore, ho la morte qui; ma vorrei vederlo cambiato prima di morire perché ... - e diede in uno scoppio di pianto, - è il mio figliuolo, gli voglio bene, morirei disperata; me lo riprenda ancora una volta, signor Direttore, perché non segua una disgrazia in famiglia, lo faccia per pietà d'una povera donna! - E si coprse il viso con le mani, singhiozzando. Franti teneva il viso basso, impassibile. Il Direttore lo guardò, stette un po' pensando, poi disse: - Franti, va' al tuo posto. - Allora la donna levò le mani al viso, tutta racconsolata, e cominciò a dir grazie, grazie, senza lasciar parlare il Direttore, e s'avviò verso l'uscio, asciugandosi gli occhi, e dicendo affollatamente: - Figliuol mio, mi raccomando. Abbiamo pazienza tutti. Grazie, signor Direttore, che ha fatto un'opera di carità. Buono, sai, figliuolo. Buon giorno, ragazzi. Grazie, a rivederlo, signor maestro. E scusino tanto, una povera mamma. - E data ancora di sull'uscio un'occhiata supplichevole a suo figlio, se n'andò, raccogliendo lo scialle che strascicava, pallida, incurvata, con la testa tremante e la sentimmo ancor tossire giù per le scale. Il Direttore guardò fisso Franti, in mezzo al silenzio della classe, e gli disse con accento da far tremare: - Franti, tu uccidi tua madre! - Tutti si voltarono a guardar Franti. E quell'infame sorrise" (8).

In entrambe le opere, infine, viene dato spazio alle disparità sociali. *Cuore* affronta esplicitamente il rapporto fra ricchi e poveri, come scritto precedentemente, mentre *Pinocchio* critica la società attraverso la satira. In entrambi i romanzi l'integrazione e l'educazione sono la risposta per un miglioramento globale della società italiana.

Differenza pedagogica

Come già accennato nei paragrafi precedenti, i due autori hanno un approccio pedagogico molto diverso. Sia in *Pinocchio* che in *Cuore* l'adulto ha il ruolo centrale nella guida del fanciullo, con la scuola come salvezza, che porta a diventare futuri adulti responsabili, allontanando pigrizia e ignoranza. Ma in *Pinocchio* il burattino impara direttamente, a proprie spese, le conseguenze dei suoi errori. È una pedagogia del fare, il metodo è autocorrettivo. In *Cuore* invece domina la pedagogia dell'esempio, con esempi virtuosi da imitare per diventare cittadini virtuosi. *Pinocchio* vuole far riflettere, *Cuore* vuole mostrare la via.

Note

(1) frase attribuita a Massimo D'Azeglio.

(2) Baldi, Giusso, Razetti, Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo* Volume E *Dalla Scapigliatura al Verismo*, p. 25, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000.

(3) Spinazzola, *Pinocchio & C.*, p. 3 ebook, Il Saggiatore 1997, edizione elettronica 2008.

(4) Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, pagina 4, ed. Salvatore Mascarò, 2022.

(5) Collodi Carlo, op. cit. p.30.

(6) De Amicis, *Cuore*, p. 4, Garzanti, 1962,

(7) De Amicis, op. cit. pp. 13-14.

(8) De Amicis, op. cit. pp. 105-106-107.

Pinocchio come romanzo di formazione.

Alcuni parallelismi con la scuola

di Jacopo Ludovico Cipriani

Un confronto tra la trasformazione del personaggio di Pinocchio e l'evoluzione dei bambini e delle bambine a scuola che vede come filo conduttore alcune riflessioni del critico e divulgatore Piero Dorflès.

Il critico letterario Piero Dorflès, nel saggio *Le palline di zucchero della fata Turchina. Indagine su Pinocchio* (Garzanti, 2018), dedica un intero capitolo al capolavoro di Collodi come romanzo di formazione. L'autore prende in esame la parte finale della storia: siamo nel ventre del Pesce-cane e il burattino elenca a un esausto Geppetto tutte le sventure che gli sono capitate: «Oh, ma se sapeste quante disgrazie mi son piovute sul capo e quante cose mi sono andate a traverso!» (1).

Scrivendo Dorflès: “Poi avremo soltanto il breve percorso, in un solo capitolo, del passaggio dalla perdizione alla redenzione che si verifica dopo il transito purificatore nel ventre del Pesce-cane” (2). Pinocchio è più maturo: le numerose disgrazie subite e le varie vicissitudini rappresentano i riti di passaggio che il protagonista di ogni fiaba deve affrontare lungo il cammino. Un cammino impervio: il mondo infatti è pieno di insidie e pericoli, truffatori e assassini, prevaricatori e prepotenti, e solo dopo aver perso la propria innocenza, il burattino è pronto a trasformarsi in un bravo bambino.

Gli insegnanti, i formatori, gli educatori, i genitori, si propongono di inserire i discenti all'interno di una società che sanno essere ingiusta e incoerente, proprio come fa il Grillo-parlante con Pinocchio. Con le sue eterne prediche – un po' come ogni insegnante – il Grillo-parlante è il Super-io. Il burattino, invece, “attento solo alle sue disordinate pulsioni” (3) si mette sempre nei guai e per di più senza assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Pinocchio rappresenta anche la parte crudele del bambino, perché i bambini non sono buoni e Collodi lo sa bene. Questo, infatti non è soltanto un libro per bambini, ma un libro *sui* bambini. L'autore conosce il loro mondo e sa come si articola il loro linguaggio e il processo di organizzazione del pensiero che lo regge.

Quello di Pinocchio è il mondo magico e senza logica interna di chi non ha ancora dovuto affrontare il principio di realtà. Egli ha uno sguardo famelico sul mondo, non ha un'etica, non prova riconoscenza, e non prova pietà per il vecchio padre. Vorrebbe vivere in un Eden senza studio né lavoro, ha fantasie di onnipotenza. Con Pinocchio, possiamo dire che Collodi abbia scritto un saggio di psicologia dell'età evolutiva: il protagonista diventerà maturo quando le esperienze saranno vissute in modo ordinato, cioè quando non sarà più vittima della casualità ma attore delle proprie scelte. È costretto a maturare facendo i conti con le cupe profezie del Grillo-parlante, l'appetito di Mangiafuoco, la perfidia degli assassini, la metamorfosi nell'asino.

Nella prima parte del libro, infatti, il burattino agisce esclusivamente attraverso il principio di piacere, soddisfacendo qualsiasi bisogno in modo diretto e imprudente, dal momento che non è in grado di capire il mondo degli adulti, il mondo *là fuori*.

Allo stesso modo, l'indole vivace dei bambini e delle bambine all'inizio della scuola primaria si scontra con la necessità di adattarsi alle regole istituzionali (non si corre nei corridoi, non si grida, si sta al banco con le bocche cucite, si fa quello che dicono gli insegnanti). Come ogni bambino, Pinocchio non conosce la causalità degli eventi, non connette causa ed effetto. Pertanto, alle marachelle seguono i pentimenti, seguiti poi da altre marachelle; e lo stesso accade a scuola, dove alunni e alunne, malgrado i rimproveri, le strigliate e le minacce delle note sul diario, ripetono gli stessi agiti dettati dal suddetto principio di piacere.

Ammette Pinocchio: «Egli è che noi ragazzi siamo tutti così! Abbiamo più paura delle medicine che del male.» Alla fine della storia, Pinocchio sa che le disgrazie che gli sono capitate se l'è meritate perché ha sempre fatto di testa sua.

A poco a poco si è fatta strada l'autocoscienza ed è solo nel ventre del Pesce-cane, dopo l'ennesima disavventura nel Paese dei balocchi, che la maturazione si completa: aiuta il vecchio padre, arriva alla capanna e si impegna in qualcosa di buono.

Precisa però Dorfles: "Man mano che Pinocchio matura, maturano con lui i personaggi che ha intorno" (4). Perché – è bene ricordarlo – nel romanzo le bugie non le racconta solo lui: l'inganno è all'ordine del giorno e Pinocchio si adatta. Il Gatto e la Volpe mentono per mestiere. La Fata Turchina mente (tutto quello che si perde nel bosco, viene ritrovato). Il naso di Pinocchio non cresce a ogni menzogna: c'è bugia e bugia, e alcune non producono gravi distorsioni nelle relazioni sociali (e allora il naso non cresce).

Matura Geppetto: voleva costruire un burattino per ottenere del pane e del vino e diventa un padre affettuoso disposto ad attraversare molti pericoli pur di ritrovare il figlio. Matura il Grillo-parlante che, dopo la morte appare come fantasma, resuscita, diventa medico e infine affitta la casa a Pinocchio e al papà Geppetto. Era l'insetto saputello e presuntuoso della casa, quando il burattino già intuiva quanto è bella la vita oziosa dei ragazzi, quanto sia difficile studiare e sfuggire alla scuola. Matura, infine, la stessa Fata Turchina, creatura magica per eccellenza: prima bambina, poi sorella, poi madre, donatrice della capanna e autrice del biglietto di ringraziamento, "perché il processo di sviluppo formativo del burattino deve essere accompagnato dalla formazione dei coprotagonisti e degli aiutanti" (5).

Ma la trasformazione più importante (quello che, in narratologia, viene chiamato *arco di trasformazione del personaggio*, cioè il percorso evolutivo interiore ed esteriore che descrive il cambiamento da una condizione iniziale di irresponsabilità a una finale di piena consapevolezza), avviene proprio all'interno del Pesce-cane, quando Pinocchio ripensa a tutto ciò che gli è capitato, prende decisioni risolutive e salva Geppetto. Il burattino finalmente comprende l'infima natura del Gatto e la Volpe e realizza che, nella città di Acchiappa-citrulli, gli sciocchi e i creduloni vengono condannati per via della loro ingenuità e i ladri vengono risparmiati. Ecco il rovesciamento di cui parla Dorfles: "Nella nuova prospettiva, il Gatto e la Volpe sono poveri vergognosi, gli orchi sono scherzi del destino facilmente evitabili, finire inciuchiti è un incidente da cancellare e la fuga dal Pesce-cane l'unico atto di resurrezione in grado di produrre l'inversione della visuale, come un binocolo inforcato alla rovescia" (6).

Al di là dello scrupolo pedagogico ottocentesco (fare di ogni bambino un bambino perbene), il Dorfles insiste sul fatto che la stessa struttura narrativa non può che condurre verso quella conclusione: Pinocchio non cambia *improvvisamente*, ma dopo un percorso che prevede delle tappe significative. L'impertinenza iniziale del burattino colpisce il padre Geppetto. Il carattere di Pinocchio, infatti, è ben delineato prima ancora che sia finito di costruire: irrispettoso, sventato, monello.

La potente allegoria del romanzo ci dice che non si tratta della semplice storia di un burattino, ma di tutti noi col nostro destino: infanzia, crescita e passaggio alla maturità. Prima la voglia di fuga e libertà, infine l'accettazione consapevole del principio di realtà e la trasformazione in bravo ragazzo. Se da una parte, come ogni bambino e bambina, il protagonista perde in spensieratezza, dall'altra acquista in responsabilità. Quando il burattino prende coscienza di sé, dopo tutto quello che ha imparato a proprie spese, scopre di far parte di un mondo con regole che non si possono rifiutare.

Ma il parallelismo con la scuola non avviene solo in classe. Pensiamo a un momento essenziale come quello della mensa. Uno dei tanti momenti pedagogici del romanzo è rappresentato dalla

scena delle tre pere, in cui Geppetto porta a casa tre pere che inizialmente Pinocchio si rifiuta di mangiare: vuole che Geppetto gliele sbucci e si ostina a non voler mangiare il torsolo. Ma alla fine, preso dalla fame, finisce per mangiare bucce e torsoli. Quante volte, nelle mense scolastiche, vediamo quantità di cibo gettato nella spazzatura, schifato, allontanato, disgustato dai bambini. E noi docenti che li ammoniamo: «Se aveste davvero fame, non fareste gli schizzinosi», con l'inevitabile messaggio pedagogico che al mondo ci sono milioni di bambini che muoiono di fame e che il cibo non va sprecato. Ma i bambini non sanno, come Pinocchio. Devono farne esperienza.

Ultima considerazione e nuovo parallelismo con la scuola. In prima si insegna ai bambini a leggere: è il passaggio cruciale dell'alfabetizzazione. Pinocchio, all'inizio delle avventure, non sa leggere; ma legge l'epitaffio sulla lapide della Bambina dai capelli turchini. Spiega Dorfles: "Probabilmente è una delle caratteristiche incongruenze di cui sono intessuti i racconti fiabeschi, ma resta il fatto che esiste un prima, in cui Pinocchio non sa leggere, e un dopo in cui è in grado di farlo" (7).

Nelle pagine finali si dà una spiegazione all'incongruenza citata dal Dorfles. Viene infatti dichiarato: "Nelle veglie poi della sera, si esercitava a leggere e a scrivere. Aveva comprato nel vicino paese per pochi centesimi un grosso libro (...) e con quello faceva la sua lettura. Quanto allo scrivere, si serviva di un fuscillo temperato a uso penna; e non avendo né calamaio né inchiostro, lo intingeva in una boccettina ripiena di sugo di more e di ciliegie" (8).

Durante il soggiorno nel paese delle Api industriali, il burattino era andato a scuola e aveva imparato. Qui si apre la strada per l'accesso al pensiero astratto e viene sancito il passaggio dall'infanzia all'età più matura. Ecco il messaggio pedagogico: l'entrata nel mondo adulto della ragione, non può fare a meno dell'apprendimento. Impariamo tutti a leggere, a scrivere e a fare di conto per munirci degli strumenti necessari che ci serviranno nella vita.

Quando Pinocchio (e ogni bambino e bambina) diventa consapevole di sé, esce dallo stato di natura per entrare nel mondo della cultura. Come il burattino, diventiamo coscienti della nostra esistenza e ci affacciamo al pensiero simbolico e analitico. Conclude Dorfles: "Ecco che si profila la nascita dell'io e del principio di realtà. E con la fine del libro si conclude anche, logicamente, il processo di formazione che ne è la sostanza ultima" (9).

Bisogna superare la soglia oltre la quale non è più possibile essere irresponsabili (la psicanalisi direbbe che questo è il passaggio dal principio di piacere al principio di ragione, ed è lo sviluppo di un Super-io sociale che ci costringe a fare i conti con la vita pubblica a lungo rifiutata).

Nelle ultime righe, Geppetto ricorda a Pinocchio che, quando i ragazzi cattivi diventano buoni, anche le loro famiglie diventano allegre e felici. Allora Pinocchio si chiede dove sia il vecchio burattino di legno, dove si sia *nascosto*, e Geppetto lo indica.

"Gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto." (10) Qui avviene una cosa degna di nota: Pinocchio si volta a guardare il burattino immobile e lo osserva per ammettere infine che era *buffo*. Vede il burattino come una cosa comica, ridicola.

Allora chiediamoci: da adulti, dobbiamo volgere lo sguardo al bambino che siamo stati per trovarlo ridicolo? Pinocchio è la nostra infanzia, l'infanzia dell'umanità, il processo di sviluppo dell'uomo. È lo specchio di ciò che siamo stati e che non saremo mai più. Pinocchio è un simbolo del nostro essere stati giovani, monelli e incoscienti, è parte costitutiva del mondo perduto che tutti abbiamo dovuto lasciare quando siamo usciti dalla condizione di protezione e di irresponsabilità dell'infanzia.

Hegel, il grande filosofo di Stoccarda, ha teorizzato che il processo dinamico della dialettica ci insegna che nella fase tesi-antitesi-sintesi le contraddizioni vengono risolte in un'unità superiore. Ogni concetto limitato (l'iniziale principio di piacere) si rovescia nel suo opposto (il principio di realtà, che è la sua contraddizione), per arrivare a un terzo e superiore momento: la sintesi che prevede un finale dove l'adulto non guardi più al bambino come a un buffo inerte oggetto del suo passato, ma lo integri a un livello superiore. L'adulto fatto e finito si fa beffe del bambino ribelle che è stato, quando invece dovrebbe guardarlo con comprensione e affetto, poiché tutti noi siamo stati Pinocchio. Nel momento in cui Pinocchio è ammaestrato, intravediamo il maestro che è stato, quando ancora ammaestrato non era.

Pinocchio di Carlo Collodi va letto in classe, con la classe. Docenti e discenti seduti in terra, in circolo, leggono le avventure per scoprire insieme che i docenti sono discenti e i discenti sono docenti. Questa è il suo grande lascito. La sua eredità.

Note

- (1) Collodi Carlo, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli UE Classici 1993, p.258.
- (2) Dorfles Piero, *Le palline di zucchero della fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Milano, Garzanti 2018, p.152.
- (3) Dorfles Piero, op. cit, p. 153.
- (4) Dorfles Piero, op. cit, p. 157.
- (5) Dorfles Piero, op. cit, p.158.
- (6) Dorfles Piero, op. cit, p.159.
- (7) Dorfles Piero, op. cit, p.162.
- (8) Collodi Carlo, op. cit. p.276.
- (9) Dorfles Piero, op. cit, p.163.
- (10) Collodi Carlo, op. cit. p.276, p.281.

Gli illustratori interpretano *Pinocchio*

di Ermanno Detti

Il romanzo di Pinocchio ha tra i suoi innumerevoli pregi quello di presentarsi come opera aperta e flessibile, al punto da favorire le varie interpretazioni che i più grandi illustratori hanno saputo dare dell'opera stessa. Interpretazioni molto diverse e molto originali che hanno offerto un importante contributo anche allo sviluppo della critica collodiana.

Il disegno immette e rimanda al testo, dà ad esso luce (la stessa parola illustrazione ha questo significato), a volte aggiunge contesti, traccia fisionomia ai personaggi. Per questo l'illustrazione ha ricadute su chi si avvicina a un libro, offre la prima impressione, il primo impatto, la prima di idea dell'opera, aprendo porte di un immaginario che guida la lettura verso una sensibilità specifica.

In *Pinocchio* questo è particolarmente palese (1). Un conto è prendere in mano il libro dell'edizione Paggi del 1883 con i disegni di Enrico Mazzanti, il primo illustratore (2), che ci offre un Pinocchio robusto e rigido, per niente snello (noto il tozzo nasone del burattino), però già inserito in un mondo fiabesco (con il pescecane che è un mostro marino e Mangiafoco con le sembianze di un mago). Un conto diverso è se, al primo impatto, ci imbattiamo nell'edizione Bemporad del 1901 con i disegni di Carlo Chiostri, contenenti tutta la realtà toscana, con un rigore realistico che definiremmo scientifico, basta vedere il grillo, il gatto e la volpe così reali e naturali, per niente umanizzati. C'è anche, in Chiostri, la poesia, l'onirico, il magico, elementi presenti nel testo e più evidenti quando disegna il burattino che corre o che va un po' malinconico verso l'ignoto, ma il realismo del contesto paesaggistico e delle cose prevale. Diverso ancora il *Pinocchio* edito da Giunti del 1910, l'edizione del cosiddetto "Pinocchio fiorito", dove Attilio Mussino, torinese, quindi lontano dal circuito toscaneggiante fiorentino, lontano dal contesto fatto dai vicoletti stretti e umidi, dalle mura scrostate e dai casolari scuri e fuliginosi della Toscana umbertina, ci presenta a colori il burattino snello e brioso, spensierato e scanzonato, insomma dotato della vitalità naturale dei monelli. Nell'insieme prevale il verde. Verdi sono le vesti del burattino, gli sfondi, gli alberi, i prati, quasi come se l'illustratore volesse, a differenza di Mazzanti e Chiostri, evidenziare la primitività dei comportamenti naturali dei bambini, ai quali Pinocchio, anche se è di legno, pare somigliare nelle intenzioni di Collodi (3). Queste tre interpretazioni (che sono le prime tre) della stessa opera sono esemplari, le diverse immagini offrono un diverso orientamento, fornendo al lettore una chiave diversa della lettura delle avventurose gesta di Pinocchio. Solo un capolavoro, com'è quello di Collodi, poteva permettere un'apertura a punti di vista così vari.

I grandi illustratori del Novecento

Si dice che *Pinocchio* sia l'opera più diffusa dopo la Bibbia. I suoi illustratori sono solo in Italia ormai più di cento, mentre davvero difficile è conoscere la quantità di quelli del mondo. Innumerevoli sono poi le riscritture, le riduzioni, gli adattamenti, le parodie, le trasposizioni per i vari media (dal fumetto al cartoon, al cinema). Nemmeno le fiabe più famose, come Cenerentola e Biancaneve, hanno conosciuto simili trattamenti e simile diffusione.

Nel secolo XX quasi tutti gli illustratori si misurano con *Pinocchio*. Nessun grande illustratore o vignettista pare voler rinunciare, nel corso del Novecento, a prestare la sua matita per *Pinocchio*: Bruno Angoletta, Giovanni Manca, Luigi e Augusta Cavalieri, fino a Raoul Verdini (illustra la versione in filastrocca di Gianni Rodari), a Aurelio Galleppini (il creatore di Tex), ad Arianna Papini (giovane illustratrice versatile e promettente – vincitrice nel 2018 del Premio Andersen come Miglior illustratrice).

Non è curiosamente presente all'appello Antonio Rubino. Non ci risulta un'opera specifica da lui illustrata, esiste invece uno splendido calendarietto del 1913, edito da Bemporad, quasi ignoto, dal titolo *Fantasia*, firmato Antonio Rubino, contenente tavole di favole classiche, tra cui tre dedicate a Pinocchio (4).

Tra questi grandi illustratori spiccano Sergio Tofano e Emanuele Luzzati, non contemporanei ma uniti dal filo del teatro. Tofano (Roma, 1886-1973) svolse come attività principale quella di attore di teatro, ma amava anche disegnare e nel 1917 fu chiamato al *Corriere dei Piccoli* per il quale creò il personaggio del signor Bonaventura, curioso personaggio che somiglia a una marionetta, dinoccolato e un po' stravagante, elegante e sempre sorridente, perfino squilibrato (materialmente: se non ci fosse il filo della fantasia a sorreggerlo Bonaventura cadrebbe per terra) e così fortunato che qualsiasi sventura gli si trasforma in fortuna, tanto che alla fine c'è qualcuno che gli regala un milione (5). Quando nel 1921 Tofano fu chiamato dall'editore Bemporad a illustrare *Pinocchio* non ebbe dubbi, diede al burattino le sembianze di Bonaventura e soprattutto lo svincolò dal contesto toscano ancor più di Mussino (anzi eliminò il contesto) portandolo in primo piano e mostrandone la teatralità. Pinocchio si muove leggero, flessuoso e flessibile per vincere l'instabilità ed è il protagonista assoluto delle 23 tavole.

Luzzati (Genova, 1921-2007) fece la stessa cosa, nel senso che piegò il burattino alle sue specifiche esigenze teatrali. Anche lui trascurò gli sfondi e il contesto, ma a differenza di Tofano ebbe molta attenzione per gli altri personaggi e, anzi, li vestì adeguatamente per lo spettacolo *Pinocchio bazar in cielo e terra*, con la propria compagnia genovese il "Teatro della Tosse". La critica copri di complimenti la bella interpretazione teatrale soprattutto per i colori dei vestiti imbastiti con materiali poveri, come la carta da parati o le stoffe di cotone. Luzzati dice di rifarsi alla Pop Art che usava materiali di ogni tipo, raccolti un po' dovunque e facendone poi collage. Nel 1996 illustra, riprendendo dall'esperienza teatrale, le *Avventure di Pinocchio* per le Edizioni Nuages. Il romanzo regge bene a queste trasposizioni, che anzi sono bene accolte dalla critica.

Pinocchio per la scuola e la sua immagine sulle copertine dei quaderni

La flessibilità di Pinocchio si manifesta anche attraverso il successo internazionale, in una sorta di cosmopolitismo caratteristico della fiaba. Questo desta l'attenzione degli editori, degli autori, degli illustratori, dei cartoonist e spuntano opere particolari: nascono i *Pinoculus*, versioni latine spesso più o meno ironiche, nascono giornalini che hanno come titolo *Pinocchio* (famoso le strisce di fumetti pubblicate da Nerbini negli anni Quaranta), nascono il fratello o la sorella di Pinocchio, spunta perfino qualche Pinocchio robot. Pinocchio è usato spesso, in forma ridotta, anche negli almanacchi, nei calendari, negli album di figurine. E in qualche abbecedario e diario scolastico, ma più raramente e vedremo perché.

Pinocchio, divulgato in tutto il mondo, ha fortuna tra i ragazzi, ma non ne ha molta nella scuola italiana. Il motivo può essere rinvenuto nella poca considerazione goduta da Collodi nell'ambito della burocrazia scolastica. C'è perfino una testimonianza di questa sottovalutazione: in un commento della Commissione istituita nel 1883 per consigliare i libri di testo (Collodi era autore di *Giannettino* e di *Minuzolo*, destinati alla scuola) è scritto che i libri del Collodi "sono concepiti in modo così romanzesco, da dar soverchio luogo al dolce, distraendo dall'utile; e sono scritti in stile così gaio, e non di rado così umoristicamente frivolo, da togliere ogni serietà all'insegnamento".

Nella scuola, tuttavia, Pinocchio entrò per strade altre, non ufficiali. Una di queste strade fu quella delle copertine dei quaderni, con illustrazioni spesso di disegnatori anonimi (ma in alcuni casi le immagini vennero riadattate da quelle dei libri illustrati) che, nell'epoca dei poco allegri quaderni

scolastici con copertina nera e lucida (in uso fino a tutti gli anni Cinquanta), diedero invece ai ragazzi per pochi soldi la gaiezza e la frivolezza dell'immagine e il grande fascino del colore. E anche la possibilità del piacere di leggere qualche passo del Collodi. Infatti, i quaderni di solito erano pubblicati in "forma seriale": per lo più in quattro scenette (quindi in quattro quaderni diversi, da acquistare separatamente) venivano disegnati in prima di copertina i passi salienti del romanzo di Collodi, nella quarta di copertina poi vi era la condensazione delle avventurose vicende del burattino relative all'illustrazione. Sempre nella quarta vi era quasi sempre la tavola pitagorica.

Le copertine di quei quaderni le possiamo oggi ammirare su internet, sono di qualità varia ma sempre molto chiare e quasi mai scadenti, le definiremmo "divulgative dignitose". I quaderni integri spesso sono oggi conservati dai collezionisti o nei musei della didattica. Tra le tavole più famose e accattivanti vi sono certamente quelle di Roberto Sgrilli e quelle costruite utilizzando e riadattando i disegni di Attilio Mussino.

Si può confrontare Disney con Jacovitti?

Nel contesto di questo fermento pinocchiesco ci pare opportuno dedicare qualche riga a due notevoli interpretazioni, quella di Benito Jacovitti, famoso illustratore e cartoonist italiano che non dimenticò mai, nella vita, le vicende del burattino, fino ad essersi guadagnato la nomea di "uomo dei quattro Pinocchi", e quella di Walt Disney che, ispirandosi all'opera collodiana, creò (il verbo ci pare azzeccato) un "Pinocchio americano" che diffuse in tutto il mondo sia con il cartone animato che con gli albi di Topolino. L'accostamento tra Jacovitti e Disney è certo ardito, ma risulta più semplice ed efficace se si considera la contrarietà di due istanze: Jacovitti reinterpreta Pinocchio aggiungendo e rispettando con rigore la trama, Disney viceversa toglie e reinventa allo scopo di edulcorare e portare in primo piano la "cultura" d'America.

Cosa aggiunge e come reinterpreta Jacovitti? I contesti, prima di tutto, fatti non di prati o di ampi spazi, ma di oggetti di regola sparsi in un mondo disordinato, di personaggi mai nominati da Collodi (gatti, oche, elefanti, maiali e altri animali nel paese Acchiapacitrulli), scritte sui muri spesso volutamente errate (*w i balocci* per esempio), abuso di segni grafici come le linee cinetiche o le stelle metafore del dolore, le onomatopée, ecc. A parte l'immancabile lisca di pesce, Pinocchio compare spesso collegato a dei fili fatti muovere dal burattinaio (Jacovitti stesso). Comunque, emerge già qui l'irrefrenabile esuberanza di Jacovitti, la sua tensione illustrativa che riesce però a contenere, ad alternare a momenti più tranquilli, conferendo alla sequenza delle immagini una certa musicalità.

Tra i Pinocchi di Jacovitti emerge a nostro parere il secondo ⁽⁶⁾, quello pubblicato a puntate sul *Vittorioso* negli anni 1946-47: è in sequenze fumettistiche senza balloons con il testo in didascalie compresi i dialoghi. Una scelta singolare, perché quel metodo era praticato nell'anteguerra, quando il fascismo aveva messo al bando i fumetti (fu poi confermato dallo stesso Jacovitti che quella versione in forma letteraria era stata realizzata tre anni prima, quindi ancora in epoca del regime).

Negli anni Quaranta *Pinocchio* era intanto approdato, come detto, in America dove Walt Disney lo aveva trasformato in un cartoon che lo farà volare fino agli angoli più lontani del mondo. Disney spera molto in Pinocchio fin dagli inizi, nel 1937 aveva trasformato in cartoon e fumetto la fiaba *Biancaneve e i sette nani* con un incasso che aveva moltiplicato il budget di circa 400 volte e crede che il miracolo possa ripetersi. Ma Biancaneve era una fiaba e come tale può essere vista al di fuori del tempo, Pinocchio invece, con il suo incipit ("C'era una volta... Un re! diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato, c'era una volta un pezzo di legno") sembra non voler essere solo una fiaba, anzi vuole essere per prima cosa un romanzo di avventure per ragazzi, anche se poi elementi fiabeschi e favolistici si intrecceranno nel romanzo stesso. E in un romanzo sono di regola portati in primo piano bene e malvagità e cattiverie umane, tant'è che Pinocchio finisce, nella prima

parte, impiccato. Più cattivi di così il Gatto e la Volpe non potrebbero essere: truffano un bambino, lo illudono con il sogno del Campo dei miracoli e poi lo uccidono. E anche Pinocchio ha un legnoso cuore impulsivo, non conosce la gratitudine, anzi spiaccica con una martellata il Grillo che voleva aiutarlo a prendere la giusta strada. Disney fa una scelta precisa: elimina tutto questo, trasforma Pinocchio in una fiaba, edulcorandola, togliendole ogni riferimento alla miseria, al freddo, alla fame così magistralmente descritti da Collodi. Porta in primo piano il Grillo Parlante e la sua morale e alla fin fine il Gatto e la Volpe appaiono furfanti e imbroglioni quasi simpatici.

Ma le avventure di Pinocchio reggono anche a questo "tradimento", e il burattino firmato Disney varca i confini degli Stati con il suo allegro vestitino alla tirolese. Il male censurato viene ripagato con il suo sorriso. Gli incassi ci saranno e molto alti, anche se leggermente inferiori a quelli di Biancaneve. Disney aveva revisionato l'opera collodiana, ma aveva colto i giusti bisogni del burattino, di andare, di correre, di volersi divertire nel Paese dei balocchi, dove si possono anche mangiare frittelle, lecca-lecca, gelati. Perché la vita è una sola... Non solo buon senso comune, ma anche "viziosi bisogni" presenti in ogni essere umano.

In conclusione, mentre nelle riduzioni di Jacovitti si respira l'andare spensierato e istintivo di un burattino capace di lasciarsi prendere dall'ira ma anche di grandi gesti di generosità e di solidarietà (un po' all'italiana, Jacovitti è stato più volte paragonato a Fellini e a Sordi), quello di Disney viene sfronato proprio da quegli elementi per essere proposto (dove sarà bene accolto) alle diverse culture del mondo. La strada del cinema è comunque aperta, ormai si è capito che il celebre burattino può reggerla. Giova ricordare il film di Comencini che ambienta gran parte delle scene a Farnese e dintorni, piccolo centro dell'alto Lazio, ai confini con la Maremma toscana, rimasto per alcuni aspetti intatto e resistente al tempo. E quello di Benigni che si rifà, per le atmosfere scenografiche, alla toscana umbertina, all'idea che sottende un grande illustratore moderno, Roberto Innocenti. Sarà lui, Innocenti, a riportare l'opera nei giusti canoni del capolavoro di Collodi.

L'interpretazione di Roberto Innocenti

Roberto Innocenti (Bagni a Ripoli, 1940) si pone due obiettivi, quello di salvaguardare la toscanità dell'epoca rifacendosi al più veritiero, il più sincero e attendibile illustratore della tradizione: Carlo Chiostrì. Ma convinto che il vero non sia poi adatto alla letteratura, cerca di inserire elementi che non snaturino il vero. Elementi un po' pazzeschi, insomma, come li definisce lui stesso.

"In effetti Pinocchio non l'ho voluto cambiare proprio per nulla. Per me Pinocchio è rimasto quello di Chiostrì... Ma quando disegno ho il terrore tragico di ricordare una certa tradizione italiana. Penso proprio a un certo Carlo Chiostrì a colori o, peggio, a Walter Molino. Per questo quando faccio il figurativo mi sforzo sempre di metterci anche delle idee o trovo il sistema di uscire dalla cronaca, dal cosiddetto realismo. Uso il figurativo ma non voglio essere realista: il conflitto è questo. Quando finisco una tavola e la giudico realista non sono contento perché non ho fatto nulla che mi interessa davvero. Quando l'illustrazione sembra un quadretto napoletano dell'Ottocento la rifaccio, perché il realismo non è stato trasfigurato e quindi quell'immagine non riesce a trasportare il lettore da nessun'altra parte. All'estremo opposto penso a Bruegel, che mi interessa proprio da questo punto di vista, per la sua capacità di essere figurativo e non realista: egli introduce nella realtà quotidiana elementi un po' pazzeschi, cosicché del suo realismo alla fine non è vero nulla, tutto è esagerato.

Basandosi su questo principio, di una realtà trasfigurata da quella fantasia che non rifiuta la follia, Innocenti risulta uno dei migliori e veritieri interpreti di Collodi che volle creare un'opera fantastica intrisa in una realtà inconfondibile, quella di una Toscana di fine Ottocento in cui dominavano povertà, fame, freddo... insieme alla laboriosità, alla solidarietà e a qualche miseria anche umana. Dominante quest'ultima su qualche barlume di buonsenso che, metaforicamente rappresentato dal Grillo

Parlante, deve esser spiacciato sul muro se si aspira a qualcosa di diverso. Ben venga allora anche Bruegel tra i cipressi della Toscana, carichi di neve fredda di inverno e di polvere arsa in estate.

Note

(1) È noto che i capolavori letterari presentano questa apertura verso interpretazioni diverse, in genere della critica (pensiamo solo alla *Divina Commedia*). Pinocchio però, essendo un libro per ragazzi, quindi abbia la necessità di essere illustrato, ha “retto” le più varie interpretazioni illustrative. Come si cerca di dimostrare in questo intervento.

(2) In verità il primo illustratore fu Ugo Fleres che illustrò con pochi disegni le avventure del burattino pubblicate sul *Giornale dei bambini* tra il 1881 e il 1883.

(3) Con la snellezza e l'agilità Mussino vuole non soltanto inserire il personaggio nel mondo della fantasia floreale del Liberty, corrente artistica a cui si sente vicino, ma cogliere anche l'aspetto internazionale di Pinocchio, ormai entrato a pieno titolo nella narrativa per ragazzi di tutto il mondo. Sembra che il nostro illustratore voglia rappresentare, con il brio dell'ormai celebre burattino, il travolgente successo dell'opera collodiana.

(4) Si tratta di un calendarietto di piccolo formato, come quelli dei barbieri o delle profumerie. Erano oggetti molto in voga all'epoca, venivano portati nel portafogli. Le tavole di Rubino sono visibili anche in Ermanno Detti, *Le carte povere. Storia dell'illustrazione minore*, La Nuova Italia, Firenze, 1989.

(5) L'ottimismo di Tofano attingeva, contrapponendosi, al fumetto americano, in particolare a Happy Hooligan al quale le avventure finivano sempre in sventure.

(6) Il primo Pinocchio, in edizione ridotta, con disegni di Jacovitti venne pubblicato nel 1943, quando il cartoonist è ancora ventenne, dalla casa editrice “La scuola” di Brescia. Il secondo nel 1947 a puntate sul “Vittorioso”. Il terzo (ma alcuni lo chiamano il “secondo jacovittesco”) nel 1950 dalle edizioni A.V.E. Infine, considerato il capolavoro, è il Pinocchio del 1964, che illustra il corposo volume pubblicato sempre dalla A.V.E. Consigliabili le riedizioni di Stampa Alternativa del Pinocchio in testo con saggio critico di Antonio Faeti.

(7) Cfr. *L'ultimo dei figurinai*, in “Il Pepe Verde”, n. 5, 2001. Intervista a Roberto Innocenti a cura di Daniela Parolai e Ermanno Detti. Più avanti Innocenti parla dell'uso moderno delle tecniche scenografiche aggiungendo: “L'illustratore deve far entrare il lettore nella storia, farlo affacciare alla storia. Per questo in Pinocchio, agli inizi, ho messo una piazza vista dall'alto: per mostrargli la scena da un punto di vista molto particolare, per farlo affacciare appunto. Altre volte, anzi spesso, io fo conto di essere come un ragazzo e di guardare il mondo invece dal basso verso l'alto come quando si era piccoli, quando sotto la tavola c'era la casa e la casa era troppo grande per essere nostra. Quindi è un invito all'identificazione con il personaggio. In qualche caso il mio punto di vista si può spostare molto in basso, e non lo faccio per mettermi all'altezza del gatto ma per esaltare la differenza tra una scarpa e una ciabatta... Nelle illustrazioni mi diverto ogni tanto a inserire una “falsa fotografia”, uno scherzo, un paradosso, come a voler documentare o testimoniare che si tratta di una storia vera, perché una foto anche all'occhio del lettore costituisce un documento. Allora faccio dei disegni che sembrano foto, colorate in seppia. In *Pinocchio* c'è una falsa foto della classe, l'ho inserita laddove Collodi avrebbe voluto smettere di narrare la sua storia; poi c'è un'altra falsa foto alla fine, quando Pinocchio diventa buono. Insomma ho inserito delle false fotografie, ho fermato le immagini, dove Collodi avrebbe voluto fermare la storia. Il finale infatti è sempre importante, è una sorta di consacrazione alla morale dell'epoca. Io l'ho contestata rimproverando Collodi, ma affettuosamente”.

Bibliografia

Boschi Luca, (Introduzione, postfazione e cura), *Benito Jacovitti, Pinocchio*, Edizioni Di, Castiglione del Lago (PG), 2007.

Detti Ermanno, *Le carte povere. Storia dell'illustrazione minore*, La Nuova Italia, Firenze, 1989.

Detti Ermanno, *Senza parole. Dieci lezioni di storia dell'illustrazione*, a cura di Virginia Villari, Valore Scuola, Roma, 2002.

Nobile Angelo, *Letteratura giovanile. Da Pinocchio a Peppa Pig*, La Scuola, Brescia, 2015.

Parolai Daniela, Detti Ermanno, *L'ultimo dei figurinai*, intervista a Roberto Innocenti, in *Il Pepe Verde*, n. 5, 2001.

Salvadori Maria Luisa, *L'imprevedibilità dei limiti*, intervista a Emanuele Luzzati, in *Il Pepe Verde*, n. 3, 2000.

Nasi che crescono, Intelligenze che aumentano

di Elena Paparelli

Un interessante confronto tra personaggi e snodi narrativi delle avventure di Pinocchio e le caratteristiche dell'AI generativa.

Pinocchio in stile *Pensatore* di Rodin – seduto, testa appoggiata sulle mani, corpo in avanti, sguardo assorto – è quello che campeggia sulla copertina del libro di Maurizio Ferraris *La pelle – Che cosa significa pensare nell'epoca dell'intelligenza artificiale* (Il Mulino, 2025) (1).

“Che cosa manca al burattino per diventare un bambino? Che cos'abbiamo noi che l'intelligenza artificiale non possiede?”, si chiede in apertura del saggio Ferraris, docente di Filosofia teoretica all'Università di Torino, impegnato fin dalle prime battute del libro a tracciare le differenze fra intelligenza naturale e artificiale ricorrendo simbolicamente alle due figure protagoniste dell'arco narrativo collodiano (il burattino/automa vs il bambino). Obiettivo primo dello studioso è riportare il dibattito in corso, giocato fra entusiasmi e demonizzazioni, entro confini più pertinenti e utili, dal momento che “le speranze quanto le paure muovono dal considerare l'AI come un burattino che per un filo non riesce a diventare bambino” (2).

La tentazione di proiettare sulla macchina le caratteristiche dell'essere umano è infatti facile e storicamente ricorrente. Eppure, i moderni sistemi di Intelligenza Artificiale attualmente in uso, racchiusi nella definizione di AI generativa (e utilizzati con prodotti come ChatGPT, Copilot, Mistral, Gemini, Claude etc.) rendono davvero difficile sfuggire a questa atavica illusione condivisa: con l'estensione dell'uso dell'intelligenza generativa al grande pubblico, avvenuto fra la fine del 2022 e l'inizio del 2023 (inizialmente con ChatGPT e GPT-4) e poi sempre più ampliato, la simulazione dell'espressione umana ha infatti raggiunto un tale livello di sofisticazione da risultare difficile non riportare alla ribalta vecchi interrogativi e antiche inquietudini rispetto al rapporto uomo/macchina. In maniera del tutto inedita, quelle che ci troviamo di fronte oggi sono infatti vere e proprie “macchine del linguaggio” (3) che, come sottolinea l'informatico Alfio Ferrara, ordinario di Informatica presso l'Università degli Studi di Milano e delegato per l'AI Literacy, costituiscono “i primi oggetti inanimati di cui possiamo dire, non in senso figurato, che parlano con noi” (4).

Il paragone con Geppetto a confronto con il burattino/automa che parla, fra meraviglia e incredulità, è quasi immediato. E non è sfuggito neppure al ricercatore Rajeev Yadav, che nel suo lavoro *Pinocchio's Ghost – Why AI Lies, Manipulates Attention and Escape Control* (marzo 2026) ha sviluppato un ragionamento sulle caratteristiche dell'intelligenza artificiale, sul suo presente e sul suo futuro, intrecciandolo proprio con alcuni momenti chiave della celebre fiaba collodiana, di cui ha preso a prestito significato e snodi evolutivi.

Ma andiamo con ordine. Nella fiaba di Collodi, Pinocchio è una marionetta/automa costruita dall'emarginato e povero Geppetto, che dà forma al pezzo di legno mosso da un'esigenza profonda legata alla sua fragilità: il bisogno di essere riconosciuto come padre. Riecheggiano le parole di Ferraris: “il nostro essere umani si manifesta attraverso il riconoscimento di una esposizione ad un mondo angosciante e sovrastante, di una fragilità che genera una inadeguatezza ignota a qualunque altro animale e che spinge l'anima a trovare soccorso in un automa” (5).

Nella fiaba collodiana però Pinocchio non è del tutto un automa: piuttosto, una figura ibrida al confine fra automa e bambino, chiamato a conquistare la sua umanità attraverso l'esperienza, con tutte le caratteristiche della creatura vivente dominata e diretta da pulsioni, desideri e paure, che alla prova della realtà lo conducono verso un percorso di consapevolezza e responsabilità.

Non del tutto automa, dunque, e neppure del tutto umano, Pinocchio, per usare la definizione che ne ha dato Chat-GPT, puntualmente interrogato, appare piuttosto come «una macchina narrativa della simulazione», e la sua storia come il racconto «di un confine fragile fra autenticità e imitazione».

Yadav articola bene il paragone con l'AI: "Pinocchio parla prima di capire. Ripete frasi senza comprendere il loro significato", "manca di esperienza, di giudizio e di responsabilità" (6). Esattamente come agisce l'intelligenza artificiale, sottolinea lo studioso, quando produce linguaggi senza coglierne i risultati.

Del resto, come ci ricorda Ferrara, l'obiettivo dell'intelligenza artificiale non è propriamente "quello di svolgere compiti intelligenti, né tantomeno di essere intelligente, ma solo di apparire umana, di simulare con efficacia il comportamento umano". (7) Se questo è vero, a proposito dell'intelligenza artificiale, "sarebbe forse più opportuno parlare di simulazione artificiale di comportamento umano", (8) dal momento che essa è semplicemente "allenata a trasformare e rielaborare milioni di manifestazioni del linguaggio prodotte dall'uomo", (9) tanto da spingerci a interrogarci "se non si tratti anche in questo caso di una peculiare forma di riproduzione". (10) Questo semplice dato dovrebbe essere sufficiente ad attenuare, se non proprio a superare del tutto, la polarizzazione dell'opinione pubblica, tuttora in corso, divisa fra chi vede nell'intelligenza artificiale una sorta di Paese dei Balocchi (ma che ci fa correre il rischio di diventare tutti ciuchini) e chi vede in essa uno strumento manipolativo e predatorio degno del teatro di Mangiafuoco.

Nel saggio di Ferraris l'invito esplicito è innanzitutto quello di spogliare l'intelligenza artificiale dalla sua presunta natura di *alter ego*, e non dimenticarsi mai di considerarla per quello che è, e cioè un archivio "da utilizzare per capire di più e meglio cosa sia o non sia una mente umana". (11) Mente umana che, vale sempre la pena ricordarlo, è "radicata nel corpo e nel mondo" (Ferraris): "la nostra mente, non si compone solo di concetti, di categorie e di sensazioni. Possiede anche e anzitutto uno spirito primario, assegna i fini all'intelligenza umana, trasformandola (quando va bene) in ragione, o (quando va male) in volontà di potenza. Cioè le conferisce quei motivi che mancano, e mancheranno per sempre, al burattino, che alla fine ubbidisce ai voleri del burattinaio" (12).

Se questo è vero, è altresì certo che il radicamento corporeo del pensiero e dei sentimenti in cui insiste il saggio dello studioso è proprio il cuore della fiaba collodiana, d'accordo anche Chat-GPT, che, sollecitato sul tema, non esita ad andare dritto al punto: «*Le Avventure di Pinocchio* sono molto attuali perché ci ricordano che ogni trasformazione impegna corpo, mente e responsabilità, e che l'identità vera si forma nel corpo, attraverso le varie peripezie che deve affrontare per evolvere». Proprio per questo, la natura liminare del corpo del burattino/bambino si presta particolarmente bene a inscenare in forma di fiaba l'avventura della conoscenza stessa nell'epoca dell'intelligenza artificiale, dove la nostra umanità incarnata è chiamata ad integrarsi in maniera sempre più armoniosa con un automa potentissimo che simula il comportamento umano.

E che, se usato in modo non passivo, come suggeriscono Antonio Rizzo e Paolo Legrenzi nel loro libro *Pensare con l'Intelligenza Artificiale – Un'alleata possibile* (Il Mulino, 2025) "può aiutarci a vedere dettagli che altrimenti ci sfuggirebbero, a fare connessioni tra domini di conoscenza apparentemente distanti, a identificare pattern che emergono solo quando si considerano scale temporali o quantità di dati che vanno oltre la capacità di elaborazione umana" (13).

In definitiva, la sfida si pone nei termini di una vera e propria uscita da una logica competitiva uomo/macchina, bambino/automa, in favore di quella che i due studiosi battezzano come simbiosi cognitiva, "intelligenza aumentata": non soltanto archivio da interrogare, dunque, ma "un partner di ragionamento da guidare", "un potenziamento delle capacità umane attraverso l'interazione con sistemi artificiali, dove ciascuna parte contribuisce con le proprie forze distintive" (14).

Se questo è l'orizzonte denso di promesse, la fiaba collodiana offre però spunti per ragionare anche sulle ombre che si nascondono fra le pieghe di questo futuro che si annuncia così radioso: prima fra tutte, il rischio dell'avvento di una epoca di post-verità, in cui il diluvio di fake-news rende sempre più indistinguibile il confine fra realtà e finzione, bugia e verità.

Appena un feticcio, uno spettro innocuo, per Ferraris:

“Elementi di disinformazione sono sempre presenti, tra gli antichi come tra i moderni, nella democrazia così come nella tirannide. C'è poco di nuovo sotto il sole. Basti pensare che gli inconvenienti considerati come peculiari dei media digitali contemporanei sono identici a quelli presi di mira dalle critiche che, nel Novecento, hanno bersagliato la televisione. E che queste ripropongono le critiche che, qualche decennio prima, avevano investito l'industria culturale, nell'Ottocento, i giornali, nel Settecento la cultura nel suo insieme, e nel IV secolo a.C. la scrittura. Insomma, preoccupazioni sempre uguali si sono manifestate nei confronti di tecnologie via via diverse (in genere con l'implicito che la tecnica più antica sia preferibile a quella più moderna, per esempio la manoscrittura alla dattilografia), e tutte antecedenti, di secoli o di millenni, all'intelligenza artificiale nel senso attuale” (15).

Poco di nuovo sotto il sole, afferma, tagliando corto, Ferraris. Eppure, il confronto fra la fiaba di Collodi e la narrativa costruita intorno all'AI offre qualche interessante suggestione che merita di non essere scartata così sbrigativamente. Tanto per cominciare: il naso del burattino che si allunga. Se Pinocchio subisce una trasformazione fisica che rende palese e scoperta ogni sua bugia, disvelandone la sua artificialità (e per questo venendo punito), l'intelligenza artificiale al contrario sa ben mascherare le sue menzogne o mezze verità che risultano così talmente verosimili da non essere neppure sospettabili (e per questo passandola spesso liscia). Yadav si sofferma sul punto: l'apparenza di autorevolezza anche in presenza di dati non corretti presentati sotto la veste dell'accuratezza, in definitiva “la fiducia senza la comprensione” (16) rispetto ai contenuti generati dai Large Language Model (che costituiscono una parte rilevante dell'AI moderna), è un nodo critico che chiede una riflessione. Perché quando i volumi di informazioni sono molto elevati, l'impatto sulla realtà è ovviamente proporzionale. E può produrre anche le cosiddette allucinazioni che si verificano «quando un modello linguistico di grandi dimensioni (LLM), spesso un chatbot di AI generativa o uno strumento di computer vision, percepisce modelli o oggetti inesistenti o impercettibili agli osservatori umani, creando output privi di senso o del tutto imprecisi» (IBM).

Tutto questo, avverte Yadav, è problematico soprattutto perché gli errori vengono presentati come informazioni corrette in una forma assertiva che può trarre in inganno i più sprovveduti, e farli cadere in vere e proprie trappole cognitive. Il naso di Pinocchio come disvelamento dell'inganno, dunque, è simbolicamente ancora molto distante dall'attuale uso diffuso dell'intelligenza aumentata. Per questo, “in un mondo in cui le macchine possono generare il linguaggio su vasta scala, la capacità di distinguere la verità dalla plausibile finzione potrebbe diventare una delle infrastrutture più importanti della civiltà moderna”. (17) Il “gioco” riflessivo di Yadav sul testo collodiano si spinge oltre, attraversando anche altri episodi, come quello riferito all'episodio di Mangiafuoco (chiamato Stromboli secondo il nome convenzionale del burattinaio in ambito anglofono).

Quando Pinocchio viene riconosciuto come simile dai burattini sul palco del teatro di Mangiafuoco, viene coinvolto nello spettacolo e diventa subito una risorsa da sfruttare, tanto da essere fatto prigioniero del burattinaio. Così, nel “palcoscenico invisibile” (Yadav) delle piattaforme digitali, con sistemi basati sull'intelligenza artificiale, l'utente e le sue abitudini di consumo diventano strumenti preziosi da capitalizzare per massimizzare il coinvolgimento grazie agli algoritmi.

E ancora: l'incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe, capaci di ingannarlo grazie alla loro capacità di conferire verosimiglianza alle loro storie, viene preso a prestito per toccare il tema della maggiore facilità di tentativi di frode (più economici e maggiormente replicabili) grazie alla tecnologia deepfake e alla clonazione vocale. Il Paese dei Balocchi, promessa di piacere e libertà infinta svincolata da ogni responsabilità è invece pronto aggancio per sottolineare i rischi di depotenziamento cognitivo possibili, frutto di una delega totale dell'attività intellettuale alla macchina. La Fata Turchina? Se nella fiaba è figura mentore che aiuta a indirizzare Pinocchio sulla strada della responsabilità, nel paragone del saggista richiama intuitivamente la necessità di allenare i sistemi di intelligenza secondo valori umani condivisi per minimizzare il pericolo di *bias* cognitivi (tenendo comunque fermo il fatto che i valori sono storicamente e socialmente soggetti a mutazione). Infine, il ventre della balena in cui Pinocchio dopo tante peripezie ritrova Geppetto suggerisce la vastità del sistema in cui siamo finiti dentro, dove "i problemi non sono locali, ma sono sistemici e piccoli cambiamenti possono provocare ampi effetti a cascata", proprio perché l'intelligenza artificiale rende rapidissime e dunque meno controllabili le interazioni fra i sistemi stessi (18).

Il saggio di Yadav non si limita ovviamente a restituire in forma più accattivante tutti i rischi e i limiti dell'intelligenza artificiale, ma anche a disegnare le possibili direzioni di marcia per coglierne appieno tutte le potenzialità e le opportunità offerte. Quel che in questa sede ci limitiamo a sottolineare è come un classico come *Pinocchio*, fiaba archetipica tutta italiana ma universalmente nota e molto moderna (che mette al centro la conquista dell'identità attraverso quella della libertà unita alla responsabilità), agiti proprio quelle inquietudini e quelle speranze che animano il dibattito contemporaneo nell'epoca dell'intelligenza artificiale. Dove l'acquisizione di consapevolezza profonda dei meccanismi di funzionamento delle macchine/automi si rende indispensabile per guidare un così radicale cambiamento, e non rimanere viceversa appesi a dei fili.

E allora, cosa significa pensare nell'epoca dell'intelligenza artificiale?

"Domandarsi se un computer possa pensare è come chiedersi se un sottomarino sappia fare snorkeling", (19) è la ficcante citazione del pioniere dell'informatica Edsger Dijkstra, messa all'inizio dell'ottimo libro divulgativo per ragazzi (Lapis Edizioni, 2026), a firma di Lorena Fernández Álvarez e Pablo Garaizar Sagarminaga, e illustrato da Denisse Beltrán. Che, tra le altre cose, traccia anche una breve storia dell'intelligenza artificiale che parte da lontano, dalla macchina analitica di Babbage (primo computer della storia) alla macchina di Turing; dal percettore creato nel 1957 dallo psicologo americano Frank Rosenblatt che puntava a imitare come funzionavano i neuroni nel cervello umano, fino al primo bot conversazionale della storia, Eliza, anno 1966. E all'intelligenza artificiale Deep Blue (1997) capace di sconfiggere a scacchi il campione del mondo Garry Kasparov.

Chiarito dunque il punto di discriminazione fra uomo e macchina, si tratta allora a questo punto di "imparare a pensare con l'Intelligenza Artificiale, non solo a usarla"; (20) si tratta cioè di cambiare paradigma e di considerare l'interazione fra esseri umani e macchine "come una collaborazione simbiotica in cui entrambe gli elementi si potenziano reciprocamente". (21) In definitiva, la sfida in gioco "non è costruire un'AI che superi l'uomo, ma un ecosistema in cui intelligenza naturale e artificiale si combinano per generare una nuova qualità del pensiero e dell'azione" (22).

E questo, naturalmente, è necessario volerlo, visto che, come ricordato più sopra da Ferraris, sono "le volizioni, prima ancora che le emozioni, ciò che nel profondo distingue l'intelligenza naturale dalla sua sorellastra artificiale, che quando pure divenisse capace di riprodurla alla perfezione, o di superarla (in molti casi è già così, e dai tempi della carta e della matita), lo farebbe solo come un'imitazione difettosa della forma di vita umana" (23).

Forma di vita umana che – è bene non dimenticarlo – da parte sua è essa stessa “costitutivamente modellata dalla tecnica” (24), e che contiene anche una parte di automa laddove pensa e agisce secondo schemi ripetitivi e consolidati: “l’essere umano è esso stesso un automa – scrive lo studioso - ma vivente e volente, senziente e morente” (25).

La morte o il suo spettro, del resto, come sappiamo, attraversa *Le Avventure di Pinocchio* scortata dal registro fiabesco (uccisione del Grillo parlante, impiccagione del burattino, Fata Turchina che appare in principio come bambina che afferma di essere morta), conferendo alla storia tutta la sua modernità nella misura in cui attraversa direttamente la figura del bambino/burattino, del bambino/automa, interrogando continuamente la sua natura di creatura di frontiera, e dunque, in ultima istanza, la sua concreta umanità, fra limite e autonomia.

L’ambiguità di Pinocchio è naturalmente uno degli ingredienti più affascinanti della storia scritta dal genio di Collodi, e non è un caso che venga presa in prestito così spesso per discutere su interrogativi radicali intorno alla nostra natura e al nostro orizzonte, disegnato in questo caso dall’accelerazione della tecnologia e della creazione/ripensamento del linguaggio che ci rappresenta così intimamente.

Nel terminare questo breve contributo impegnato a ragionare attorno a *nasi che crescono e intelligenze che aumentano*, preme a chi scrive affidare la chiusura a ChatGpt, a cui è stata sottoposta, arrivati alla fine, la questione dell’inevitabilità oggi dell’autore di Pinocchio, così citato da studiosi e ricercatori: “Collodi non ci offre consolazione né morale definitiva – avverte ChatGpt - ma ci lascia dentro un problema. Ed è per questo che, nel pieno dell’era dell’AI, non possiamo più permetterci di considerarlo un semplice classico. Dobbiamo riconoscerlo per ciò che è diventato: un contemporaneo”. E se questa chiusura sembra troppo da Grillo Parlante 2.0, c’è tutto lo spazio per ripensarla. O, magari, senza impugnare alcun martello, persino ribaltarla...

Note

- (1) Ferraris Maurizio, *La pelle – Che cosa significa pensare nell’epoca dell’intelligenza artificiale*, Il Mulino, 2025, ebook, p.7.
- (2) Ferraris Maurizio, op. cit., ebook p. 25.
- (3) Ferrara Alfio, *Le macchine del linguaggio – L’uomo allo specchio dell’intelligenza artificiale*, Einaudi, 2025.
- (4) Ferrara Alfio, op. cit., ebook p. 9.
- (5) Ferraris Maurizio, op. cit., ebook p. 126.
- (6) Yadav Rajeev, *Pinocchio’s Ghost – Why AI Lies, Manipulates Attention and Escape Control*, 2026, ebook p. 12.
- (7) Ferrara Alfio, op. cit., ebook p. 18.
- (8) Ferrara Alfio, op. cit., ebook p. 18.
- (9) Ferrara Alfio, op. cit., ebook p. 20.
- (10) Ferrara Alfio, op. cit., ebook p. 20.
- (11) Ferraris Maurizio, op. cit., ebook p. 34.
- (12) Ferraris Maurizio, op. cit., ebook p. 9.
- (13) Rizzo Antonio, Legrenzi Paolo, *Pensare con l’Intelligenza Artificiale – Un’alleata possibile*, Il Mulino, 2025, ebook, p. 14
- (14) Rizzo Antonio, Legrenzi Paolo, op. cit., ebook p. 138.
- (15) Ferraris Maurizio, op. cit., ebook p. 27.
- (16) Yadav Rajeev, *Pinocchio’s Ghost – Why AI Lies, Manipulates Attention and Escape Control*, 2026.
- (17) Yadav Rajeev, op. cit., ebook p. 35.
- (18) Yadav Rajeev, op. cit., ebook p. 78.
- (19) Fernández Álvarez Lorena, Garaizar Sagarminaga Pablo, *Intelligenza Artificiale – Guida Illustrata per menti umani curiosi*, Lapis Edizioni, 2026.
- (20) Ferraris Maurizio, op. cit., ebook p. 10.

NOTE BIOGRAFICHE

Eleonora Bellini

Eleonora Bellini, bibliotecaria e scrittrice, dopo il liceo classico si è laureata in filosofia. Ha diretto una grande biblioteca pubblica e un sistema bibliotecario in provincia di Novara, ideando percorsi multiculturali, mostre didattiche e d'arte, laboratori di poesia, studi e ricerche per la valorizzazione del libro antico e moderno e dei documenti d'archivio. Obiettivo del suo lavoro è stato quello di promuovere l'incontro con i libri da parte di persone di ogni condizione sociale, fin dalla prima infanzia.

Ludovico Jacopo Cipriani

Ludovico Jacopo Cipriani è nato a Milano nel 1972. Si è laureato in Scienze dell'Educazione presso l'Università Statale Bicocca di Milano (relatore: Prof. Telmo Pievani. Oltre a occuparsi di servizi socio educativi, è stato Responsabile del settore ragazzi presso la libreria Feltrinelli Duomo di Milano e ha ideato e promosso il *Progetto Scuole Feltrinelli*, con laboratori didattici sull'importanza della lettura nelle scuole primarie e secondarie di primo grado.

Carla Colmegna

Carla Colmegna: giornalista freelance e docente è appassionata di libri e racconti per bambini e ragazzi che recensisce e, appena ne ha l'occasione, scrive e presenta. Collabora per quotidiani e periodici occupandosi di cultura, letteratura, cronaca, società, economia e temi transfrontalieri. Conduce laboratori di giornalismo, scrittura e lettura nelle scuole e nelle librerie e organizza festival di letteratura under 18. Guida club del libro ed è sempre alla ricerca di storie da raccontare attraverso la scrittura.

Contatto: cccolmegna3@gmail.com

Silvia Crocicchi

Diplomata all'Accademia dell'Illustrazione e della Comunicazione Visiva di Roma, lavora in Editoria dal 2005 come illustratrice, come autrice e a volte come IllustrAutrice. Si è anche occupata per diversi anni di grafica pubblicitaria. Oggi si dedica in particolare allo studio e alla produzione di albi Illustrati per bambini e ragazzi organizzando anche corsi online e webinar.

Lucia Cucciolotti

Lucia Cucciolotti, psicologa e consulente filosofica, lavora come insegnante specializzata per le attività di sostegno nella scuola secondaria di secondo grado in provincia di Perugia. Esperta di alfabetizzazione emotiva e filosofica, ADHD homework Tutor e Dsa. Conduce Caffè Filosofici per ragazzi con il metodo del Dialogo Socratico, contrastando il disagio e l'abbandono scolastico, organizza i *Lemon*- Nuovi laboratori delle emozioni per bambini e il gruppo di lettura online *Il libro sul computer*.

E-mail: l.cucciolotti@gmail.com

Silvia Dal Cin

Nata nel 1985 nel Nord Est italiano, Silvia Dal Cin è una scrittrice e studiosa di letteratura per l'infanzia. Ama leggere e approfondire i classici e le novità per ragazzi. Si dedica con curiosità ad approfondire vita e opere dei grandi autori per bambini. Professionista seria e competente, unisce passione e ricerca con l'obiettivo di valorizzare, saggio dopo saggio, articolo dopo articolo, la narrativa dedicata ai più giovani.

Sito web: <https://silviadalcin.my.canva.site/>

Fulvia Degl'Innocenti

Fulvia Degl'Innocenti dopo una Laurea in Pedagogia e un master in Giornalismo alla Cattolica di Milano, ha collaborato con diverse testate nazionali prima di entrare nella redazione del settimanale per ragazzi *Il Giornalino*. Da dieci anni lavora a *Famiglia Cristiana* dove si occupa di spettacolo, cultura e temi sociali. È tra i fondatori di Icwa, di cui è stata a lungo presidente. I suoi libri per l'infanzia sono tradotti in oltre trenta Paesi.

Paola Dei

Paola Dei è pedagoga, Psicologa dell'Arte, dello Sviluppo e dello Sport, psicoterapeuta e arteterapeuta. Da sempre impegnata nell'incontro tra educazione, creatività e linguaggi artistici, opera nell'ambito della formazione, della ricerca e della progettazione culturale. Scrittrice, pittrice, sceneggiatrice, storyboard artist e critico cinematografico, è Direttrice Artistica del *Bulli ed Eroi Festival Internazionale del Cinema per Ragazzi* e Direttrice Scientifica dell'Osservatorio su Cinema ed Emozioni.

Contatto: bulliederoid@gmail.com

Ermanno Detti

Ermanno Detti è nato nel 1939 in un centro della Maremma toscana. A 19 anni si arruola nell'Aeronautica Militare. Ripresi gli studi, si laurea in lettere e passa all'insegnamento e al giornalismo. Redattore della rivista *Riforma della scuola*, ricopre incarichi all'Università di Roma3, di Bressanone e all'Istituto Europeo di Design come docente di Storia dell'illustrazione. Scrive saggi e narrativa per ragazzi e nel 1999 fonda la rivista *Pepeverde. Letture e letterature giovanili*, oggi edita dalle Edizioni Conoscenza.

Contatto: ermannodetti@gmail.com

Cinzia Grimaldi

Cinzia grimaldi, laureata in Lettere Moderne presso l'Università di Bologna con una tesi su Didattica dell'italiano, si occupa di scrittura, analisi testuale e produzioni multimediali per l'infanzia. È stata allieva e tutor di Bottega Finzioni, dove oggi è docente. Conduce laboratori di scrittura e lettura animata nelle scuole su poesia, fiaba, albo illustrato, e corsi di formazione per insegnanti. È curatrice del *Pronto Soccorso Narrativo*, ideato col team di Fondazione Bottega Finzioni per Bologna Children's Book Fair.

Contatto: cinziagrimaldi14@gmail.com

Viviana Hutter

Autrice, educatrice, docente di scrittura creativa e formatrice. Progetta e conduce laboratori di scrittura, lettura e arte, collaborando con scuole, enti e case editrici. Specializzata in educazione narrativa, promozione della lettura e apprendimenti creativi, sviluppa percorsi che intrecciano letteratura, espressione artistica ed educazione emotiva. Fondatrice di *Coltiviamo Gentilezza* e del progetto *Quante Storie!*, è co-ideatrice ed è stata art director del festival *Ricomincio dalle Storie*.

Contatto: viviana.hutter@gmail.com

Sito web: <https://vivianahutter.weebly.com>

Lidia Maggioli

Lidia Maggioli è laureata in Pedagogia, ed è stata insegnante di lettere e di storia e filosofia. Per undici anni ha ricoperto il ruolo di dirigente scolastica. Ricercatrice in ambito storico, con particolare interesse per i profili biografici e le tematiche sociali, ama spaziare anche oltre i confini nazionali ed europei avvalendosi di archivi, musei e altre istituzioni culturali. Dedica cura costante alla scrittura per dare vita a racconti, romanzi, articoli, saggi.

Contatto: lidiamali47@gmail.com

Ilaria Mattioni

Ilaria Mattioni è laureata in Lettere Moderne e ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia della letteratura per l'infanzia. È professoressa associata di Storia dell'educazione e della letteratura per l'infanzia presso l'Università di Torino. Ha frequentato la scuola di scrittura creativa Bottega Finzioni di Carlo Lucarelli nella sezione dedicata ai testi narrativi e alla produzione multimediale per l'infanzia. Ha al suo attivo saggi sulla storia dell'educazione e della letteratura per l'età evolutiva.

Roberto Morgese

Roberto Morgese, insegnante, formatore di maestre e maestri, scrittore. Ha adottato per molti anni *Pinocchio* come libro paradigmatico nelle proprie classi di scuola primaria, su cui ha svolto percorsi di studio. È intervenuto in più occasioni in ambito di tirocinio e di tesi di laurea sui temi della letteratura per l'infanzia. È attuale Presidente di ICWA.

Stella Nosella

Stella Nosella è scrittrice, giornalista e drammaturga. Lavora al Museo Nazionale di Archeologia del Mare di Caorle, dove cura la didattica museale, e collabora con diverse realtà museali, tra cui la Direzione regionale Musei Veneto, la Direzione regionale Musei Sardegna e il Parco Archeologico di Paestum, attraverso pubblicazioni e laboratori pensati per valorizzare il patrimonio culturale e avvicinarlo ai più piccoli. Sta completando gli studi storici e antropologici all'Università Ca' Foscari Venezia ed è biotecnologa di formazione.

Emilio Nuozzi

Emilio Nuozzi, laureato con lode in Scienze delle professioni educative alla "G. d'Annunzio" di Chieti con una tesi sui processi educativi e i diritti umani, è in servizio come educatore professionale socio-pedagogico in una RSA, dove collabora anche a progetti di ascolto e lettura per ogni età. Volontario per il Programma Nati per Leggere Abruzzo e Save the Children Italia.

Contatto: sguardoracconta@gmail.com

Elena Paparelli

Laureata in Scienze della Comunicazione alla Sapienza, corso di Alta Formazione in Comunicazione presso la stessa Facoltà, Master in Critica Giornalistica all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma, dal 2005 è iscritta all'Ordine dei Giornalisti come pubblicista, collaborando nel corso degli anni con varie testate. Attualmente lavora a RaiPlay e Digital.

Contatto: elenapaparelli@gmail.com

Sito web: www.elenapaparelli.com

Sarah Pellizzari Rabolini

Sarah Pellizzari Rabolini è insegnante e giornalista pubblicista. Scrive da quando è bambina e ha partecipato a concorsi letterari, antologie didattiche (Raffaello Editore) e narrative. Ama la storia e scrivere per ragazzi. Adora il teatro e ha una passione viscerale per il musical. Scrive recensioni di libri e spettacoli teatrali sul webzine on line Connesse.it che ha fondato con Melissa Turchi.

Contatto: sperabo72@gmail.com

Gabriella Santini

Dopo studi classici, giurisprudenziali, artistici e di design, dall'A.A. 1997-98, Gabriella Santini ha insegnato Exhibition Design, Semiotica e Educazione alla visione. Dal 2000 a oggi, è docente universitaria di Fenomenologia delle Arti Contemporanee, aspetto comunicativo. Si occupa di letteratura per ragazzi dal 2003: al suo attivo ha circa 150 libri. Progetta giochi da tavolo di edutainment; scrive sceneggiature per cartoni animati, articoli per blog e magazine, saggi e dispense didattiche.

Contatto: gabrisantini.inventio@gmail.com

Marco Tomatis

Marco Tomatis è laureato in lettere all'Università di Torino. Oltre alla attività di scrittore è autore di articoli sulla letteratura per ragazzi e il fumetto. Per quanto riguarda in modo più specifico l'argomento del saggio, ha ottenuto nel 2000 con Cinzia Ghigliano la "Sirenetta d'oro" alla XXV edizione di *Arrivano dal mare* Festival internazionale dei Burattini e delle Figure a Cervia.

Contatto: marcotomatis9@gmail.com

Sito web: www.marcotomatis.it

*Iniziativa organizzata con il sostegno del Fondo per il diritto di prestito pubblico
presso il Ministero della cultura*

